

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XXI
1984

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IULIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARȚĂREANU

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, *série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA* paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ROMPRESFILATELIA Serviciul Export Import-Prisă, P.O. Box 12 — 2C1, Tél. 10376, prsfi r, Calea Griviței 64—60, București, România, ou bien à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, livres et publications proposés en échange du titre ci-dessus ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei, 77104 București, c.p. 22—129, tél. 505680

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, tél. 507680
ROMÂNIA

ION ZAMFIRESCU, <i>Quatre décennies de culture roumaine</i>	3
MIHNEA GHEORGHIU, <i>Le théâtre et l'histoire</i>	5
MIHAI VASILIU, <i>L'évolution de la dramaturgie roumaine contemporaine — dimensions et significations</i> —	9
MIHAI FLOREA, <i>Le spectacle de théâtre au cadre du festival national « L'Hymne à la Roumanie » : réalisations, perspectives</i>	17
VASILE TOMESCU, <i>Werte und Orientierungen der zeitgenössischen rumänischen Musik</i>	25
FLORIAN POTRA, <i>L'évocation du passé dans le film roumain</i>	31



ION TOBOȘARU, <i>Hypostases de l'idée d'unité nationale dans le théâtre</i> . . .	39
MANUELA CERNAT, <i>La contribution des pionniers du cinéma roumain et de nos cinéastes contemporains au soutien de l'idéal d'unité nationale</i> . . .	43



HRISANTA TREBICI MARIN, <i>La recherche sur la musique psaltique, un domaine de la musicologie roumaine contemporaine</i>	47
CORNELIU DAN GEORGESCU, <i>A study of musical archetypes: (I) The symbolic of numbers</i>	59

NOTES ET DOCUMENTS

MARIN BUCUR, <i>Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1941—1943) (III)</i>	69
---	----

CHRONIQUE

<i>Aspects de la vie scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art (IOLANDA SOARE)</i>	83
<i>Présences roumaines à l'étranger en 1983</i>	83
● <i>Musicologie (HRISANTA TREBICI MARIN)</i>	85
● <i>Théâtre (ION CAZABAN)</i>	85

* * *	<i>An Abridged History of Romanian Theatre (Daniela Arăreanu)</i> . . .	87
* * *	<i>Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa (Constantin Mălinaş)</i>	88
	CAMIL PETRESCU, <i>Comentarii şi delimitări în teatru (V. E. Maşek)</i> . . .	89
	ALICE VOINESCU, <i>Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru (Ion Zamfirescu)</i>	91
	ION ZAMFIRESCU, <i>Teatrul romantic european (Ion Toboşaru)</i>	91
	FLORIN FAIFER, <i>Dramaturgia între clipă şi durată (Ana Maria Popescu)</i>	92
	VALENTIN SILVESTRU, <i>Ora 19³⁰ (Ana Maria Popescu)</i>	93
	CONSTANTIN MĂCIUCĂ, <i>Viziuni şi forme teatrale (Ion Toboşaru)</i> . . .	94
	AMZA SĂCEANU, <i>Clasicii nu vor să îmbătrânească (Ion Zamfirescu)</i> . . .	95
	VICTOR ERNEST MAŞEK, <i>Literatură şi existenţă dramatică (Daniela Gheorghe)</i>	95
	AURELIU MANEA, <i>Energiile spectacolului (Iolanda Soare)</i>	96
	SEBASTIAN BARBU BUCUR, <i>Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească.</i>	
	<i>I. Catavasier (Marin Velea)</i>	97
	OCTAVIAN LAZĂR COSMA, <i>Ironicul muzicii româneşti, vol. V (Constantin</i>	
	<i>Stihi-Boos)</i>	98
	OCTAVIAN NEMESCU, <i>Capacităţile semantice ale muzicii (Liviu Dănceanu)</i>	100
	DANA DUMA, <i>Autoportretele filmului (Daniela Gheorghe)</i>	101

QUATRE DÉCENNIES DE CULTURE ROUMAINE

Ion Zamfirescu

Ces dernières quatre décennies qui ont précédé l'acte historique du 23 Août 1944, le processus de la culture roumaine se caractérise par sa lucidité réfléchie, par la confiance dans les valeurs et les fonctions de la connaissance, par la conscience et la responsabilité sociale, par un commun vouloir d'action, placés sous le signe de l'ordre et de la construction socialiste.

Quelles lignes directrices pouvons-nous découvrir dans les données et les aspects de ce processus? Ce qui suit se propose d'y répondre.

Une première préoccupation concerne le rôle représenté par le facteur culturel, au long du temps, dans la formation et le développement de la société roumaine. La question existe depuis longtemps; on la retrouve dans les convictions et les actes des fondateurs modernes de notre renaissance nationale. Ce qui ne veut pas dire qu'elle était entièrement clarifiée. Il y avait encore des lacunes et des approximations; des fonds entiers qui auraient pu receler des données constitutives et des informations révélatrices attendaient d'être étudiés; nous nous déclarions plus ou moins contents avec les jugements et les explications superficiels; souvent, nous étions prêts à graviter vers des interprétations teintées d'idéalisme, disposées à mêler la forte vérité objective aux traits d'orgueil patriotique. Il était nécessaire d'apporter quelque chose de nouveau dans ce domaine, quelque chose de régénérateur, capable d'imprimer aux choses force et actualité.

Des interrogations cardinales surgissent de cette problématique. Quels sont les fonds et les processus autochtones sur lesquels repose l'histoire de notre peuple? Quelle est notre contribution à la vie spirituelle européenne? Que devons-nous aux différentes influences étrangères qui se sont produites dans la vie de notre peuple? Quelles assimilations ont pu résulter de l'interférence des éléments originaires avec ceux venus d'ailleurs? Sommes-nous assez édifiés sur le fait que le sentiment de la culture fasse partie essentielle de la vocation et du pouvoir de vivre de notre entité nationale? Il faut savoir que ces questions ne relèvent pas seulement de certaines disciplines humanistes, respectivement l'histoire, la philologie, l'art. En fait, leur vérité fondamentale intéresse tout ce qui peut être affirmation,

création et spiritualité roumaine. La note imposée par les recherches actuelles est une note d'exégèse et de méthode; elle est, aussi, une note de perspective philosophique en connexion serrée avec le rôle axiologique de la civilisation roumaine.

Une autre préoccupation, ou plutôt une prolongation et un complètement de cette première, concerne les données et les sens de la présence roumaine dans l'universalité du monde européen.

Nous avons une histoire deux fois millénaire. La symbiose entre les Daces et les Romains — ce véritable acte de naissance de notre peuple — a sa part de représentation dans le tableau général de la civilisation méditerranéenne. Au long d'un millénaire entier, l'âge du phénomène des migrations des peuples, la population de notre pays a constitué un facteur de stabilité, capable d'opposer au tumulte barbare des exemples d'ordre et de détermination. La création des pays roumains a sa place bien distincte dans la chaîne des grands événements médiévaux; par cette création on instituait des garanties d'équilibre politique et de défense militaire dans l'un des points les plus ouverts et les plus vulnérables de notre continent. Dans la résistance opposée pendant des siècles par les pays roumains à l'impérialisme ottoman, l'idée européenne et notre devoir spirituel vis-à-vis de cette idée ont joué un rôle fondamental. Conjonctures, adversités et contraintes historiques ne nous ont pas permis d'atteindre dans nos mouvements de culture des proportions et des éclats semblables à ceux — par exemple — qu'on retrouve dans la Renaissance,

le baroque ou l'époque des lumières des autres pays continentaux. Mais il n'est pas moins vrai que nous ne sommes pas étrangers à aucun des principaux courants de l'esprit européen, que nous avons toujours été près de leur essence et, autant que possible, nous avons contribué à leur patrimoine d'accomplissements. Dans quelques moments-clef de notre histoire nationale on assiste à des phénomènes de révolte et de révolution socio-politique ; chaque fois, sauf les débats et les revendications locales, ces phénomènes se sont inscrits dans le contexte européen, dédié à la condition humaine en général et au droit souverain de liberté. De même, dans la pensée politique, dans ce frémissement intellectuel qui a présidé le dernier siècle à la constitution de l'État roumain moderne, au siècle dernier la dimension de la sensibilité nationale s'est associée, également, à une vocation européenne. Et parmi les grands noms représentatifs dans la culture du monde, aux domaines théoriques ou appliqués, on retrouve quelques-uns de provenance, formation et conception roumaine.

On sait bien aujourd'hui que toutes ces questions réclament des approfondissements et études systématiques. Il ne suffit plus de s'arrêter aux intuitions, aux constatations et aux propositions ayant un caractère général. Ce stade prémonitoire, représenté dans le passé par des prémisses et de simples débuts, est suivi à l'époque présente d'une étape intégratrice de fixations et de consolidations définitives. À la lumière de cette évolution et responsabilité la ligne de la recherche roumaine nécessite d'inclure dans sa maturité scientifique la perspective philosophique.

Une troisième préoccupation entre en jeu, cette fois en gravitant vers des devoirs et des actions contemporains. À présent, les problèmes du monde réclament, également, sans tenir compte de la prédominance politique sociale ou économique qu'ils contiennent, des climats de culture : dans le rapport entre l'explosion technique-scientifique et les données et les finalités morales de la condition humaine ; dans les moyens de formation de l'homme nouveau ; dans la philosophie de paix, comme mentalité commune et conception de vie ; dans l'effort d'élévation des pays sous-développés ou en cours de développement au niveau du progrès mondial ;

dans la défense des valeurs humanistes, comme bases d'histoire et d'universalité ; pour tout cela, dans l'intérêt de leur vérité intrinsèque et de leur plénitude historique, il est nécessaire que les arguments d'ordre relationnel s'associent aux participations de la conscience sensible. Ces conditions s'adressent à tous les pays du monde. Elles demandent aux peuples de réfléchir d'une manière militante sur leur capacité de création et d'apporter leur part de spécificité dans l'unité, l'harmonie et la fonction de l'organisme universel.

De ce point de vue, au long de ces dernières décennies, le bilan de notre phénomène culturel représente la confirmation d'une certitude. Une vaste action de reconsidération, sur des bases scientifiques, de tout ce qui peut signifier document de création et de patrimoine national est en train de se dérouler. On réalise des synthèses concernant les domaines composants de la civilisation roumaine. Le système d'enseignement est fondé sur l'idée que la science fondamentale et la science appliquée sont des activités complémentaires. Tout est pénétré d'une philosophie de respect et de confiance dans la mission de la culture. La conviction que les petits peuples peuvent donner à l'humanité des valeurs tout aussi essentielles et durables que les grands peuples a fait son chemin.

Le festival *L'Hymne à la Roumanie*, institution entrée dans la mentalité et les programmes d'activité culturelle du pays, illustre et dynamise ces accomplissements. La dénomination même de l'institution accentue ses traits artistiques-littéraires ; en réalité, le mouvement tient compte de tout ce qui peut signifier vision et acte de culture. Les aspects concernant la culture pragmatique rencontrent ceux qui témoignent de la sphère théorique de la connaissance. D'une part, ils se proposent de prospecter sans cesse nos fonds et nos sources d'énergie spirituelle comme peuple ; d'autre part, ils leur assurent l'expression et le pouvoir de pénétration dans les consciences de l'époque.

Pour conclure, nous pouvons envisager le contexte culturel de ces décennies avec un sentiment complexe de contentement et de confiance ; échelonnées dans leur logique intime, les conquêtes ainsi que les perspectives nous accueillent de toutes parts.

Mihnea Gheorghiu

La lutte contre l'histoire se réduit à la lutte contre la mort, contre la décadence de la nature, contre l'entropie. Le résultat est toujours le même, sans alternative. Encore un poète qui vient de mourir, ou un acteur, ou un dramaturge, ou un homme, aussi grands qu'ils aient été. L'éternité résiste, inexpugnable, à notre fragilité, même héroïque. L'unique solution honorable serait de tomber dans la seule « guerre juste », jamais faite par l'humanité, celle du bien contre le mal. Mais ces notions contradictoires n'ont pas une herméneutique unanimement acceptée, nous mêmes nous interrogeant sans cesse sur « ce qui est mal et ce qui est bien », depuis le commencement de l'histoire, c'est-à-dire depuis la première tombe intentionnelle, signe de l'humanisation de l'espèce.

Dans l'ultime pièce de théâtre de Dürrenmatt et, selon sa déclaration, la toute dernière, ironiquement intitulée *Achterloo* (en souvenir de la victoire sans gloire de Waterloo) l'auteur de *Romulus le Grand* raille l'Histoire en essayant une « déshérisation » par l'intermédiaire d'un collage expressément anachronique, qui veut se faire l'écho des obsessions politiques et sociales de son public ; la pièce démarre, faussement innocente, avec le Napoléon des manuels d'histoire, qui est exécuté méthodiquement et ouvertement, au nom d'une humanité aliénée et aliénante. Cette technique n'est pas tout à fait nouvelle, d'autres l'ayant déjà utilisée dans notre dramaturgie, tout en laissant aux spectateurs une perspective plus sténique que celle de devenir des patients du docteur Freud.

Sur le théâtre, sincèrement ou faussement historique, on peut écrire des livres tout aussi nombreux que sur le Théâtre même, parce que cet art est né et va peut-être périr par et pour l'histoire. Pourquoi ? Parce que ses serviteurs les plus dévoués ont été et « sont la chronique vivante et abrégée de leur temps ». Le premier qui le dit est Shakespeare dans la dernière scène du deuxième acte de *Hamlet*, celle dans laquelle le héros pro-

jette, tel un metteur en scène, la célèbre représentation de « théâtre dans le théâtre » :

« ... the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king ».

Sur la scène nationale, tout comme sur la scène mondiale, les tentatives des auteurs dramatiques de chercher l'avenir dans le passé, aux dépens du présent, sont de plus en plus nombreuses. La simple pièce de « théâtre historique » a été injustement expédiée au musée, quand elle n'a pas été forcément actualisée.

Parce que j'ai souvent usé du « théâtre historique » pour exprimer l'une ou l'autre de mes obsessions intellectuelles qui cherchent leur avenir dans le passé, un critique de théâtre a voulu mieux savoir ce que cela signifiait. Je pense que c'était le concept même de ce genre dramatique, s'il y en a un, ou un seul, qui l'intéressait.

J'ai fini par croire qu'aucun jugement du passé ne ressemble à un autre jugement, de ce même passé, s'ils se produisent après une époque, durant laquelle l'auteur et le spectateur ont complété leur « banque de données » concernant la période en question. Souvent, les contemporains mêmes sont préoccupés par les anciens problèmes similaires, mais, dans une perspective différente. Aujourd'hui, par exemple, les drames historiques de Shakespeare

sont interprétés comme théâtre politique; comme tragédies du pouvoir. Il ne serait pas exclu qu'un jour, quelque part, quelque dictateur contemporain n'arrête la représentation de *Richard III* ou de *Macbeth*, suivant l'exemple des nazis qui prenaient *Le marchand de Venise* pour une pièce antisémite.

L'histoire n'est pas telle que chacun de nous connaît, ni même alors que nous participons à sa « construction » dans des époques mémorables : la preuve en sont les souvenirs de certains participants aux événements historiques cruciaux, qui ne s'accordent pas toujours avec la vérité historique homologuée par les chercheurs. C'est pourquoi toute image personnelle de celle-ci peut être sujet à l'erreur. On a besoin d'un certain détachement de la complexité du moment vécu, un détachement héroïque ou ingénu, pour découvrir la simple vérité — et la revanche d'Apollon est ici : Midas a des oreilles d'âne. Dans son dialogue spécifique avec le public, le théâtre historique peut être fidèle à soi-même et à sa muse Clio du monde qui « pensait en contes et parlait en poésie ».

L'origine du genre est simple. Pour mieux comprendre un personnage dans une situation donnée, mets-toi à sa place ! Pirandello a inventé la formule théâtrale : à chacun sa vérité. Mais, ici, il s'agit de quelque chose de plus sérieux, qui ressemble au mystère de l'eucharistie. Le public est appelé à participer à un rituel dans lequel l'Acteur, entré dans la peau du héros tragique, se sacrifie.

La vérité historique est relative, mais nécessaire et incorruptible. Je n'ai rien écrit « sous l'influence d'une inspiration historique », dans le sens de licence poétique. Pour que César écrive ses commentaires sur la guerre contre les Gaulois il était nécessaire qu'il y participe ; le dramaturge moderne doit apprendre et savoir tout sur « le théâtre » de l'action historique à laquelle il s'est décidé, c'est-à-dire, tout, pour et contre. Ma position vis-à-vis du personnage et de son temps me concerne personnellement, aussi, parce que je me sens là-bas et je suis responsable de tout ce que je dis ou je crois « alors ».

Je ne peux pas être d'accord avec les écrivains qui se servent de certaines pages de l'Histoire pour fournir, en marge, des ornements lyriques et philosophiques qu'ils racontent de nouveau, dans l'absence d'une participation originaire.

Il y a dans le théâtre actuel au thème historique une appréciable variété, dans les deux directions, celle du modèle classique et celle de l'essai dramatique (le théâtre d'idées), inauguré par Bernard Shaw avec *Le disciple du diable* et *César et Cléopâtre*. Cette espèce de blague intelligente, faussement cynique et, au fond, romantique, se trouve à la base de beaucoup des pièces historiques roumaines. J'avais déclaré — à l'occasion du colloque de Bacău — qu'on ne doit pas applaudir tout ce qui se représente. Quelques-uns pensent qu'on peut « polémiquer » contre l'histoire. Rien de plus faux. Je pense que la « démythisation » même est, en soi, une chose futile. Le jeu avec l'histoire se produit dans la sphère de l'existant et la vie passe, pour nous tous, irréversiblement. Et je me sens solidaire avec cette condition tragique de l'homme de tous les temps, du « pauvre homme », confronté à toutes les époques. Et le héros, aussi exceptionnel qu'il soit, aussi unique, ne peut faire exception, lui non plus, comme fils de l'Homme, égaré dans les livres de la jungle. Les blagues réussies à l'adresse de l'histoire sont celles autocritiques ; tant pis pour ceux qui manquent d'humour ! Beaucoup de nos collègues ont réussi à comprendre cette vérité et j'admire ceux qui « racontent leurs pensées ».

Après le passage dans l'éternité de deux autres grands contemporains encore jeunes, l'impuissance de la chair nous tourmente, tout comme les doutes de l'espoir suprême dans la durée de l'esprit.

Les théâtrologues et les critiques dramatiques peuvent discuter toujours de l'esthétique et de l'éthique de l'acte théâtral dans l'histoire du spectacle, mais la confrontation de l'acteur et du poète dramatique, vivant avec l'histoire vivante, n'est plus la même que celle d'autrefois ou d'autre part, parce que, selon les dires d'un philosophe pessimiste : « le déluge n'a pas été observé de près par tout le monde ». Dürrenmatt n'a pas les armes

et les bagages du combattant dans la lutte contre « le mal comme histoire », ni la raison sceptique nécessaire au pessimiste qui est, au fond, un optimiste lucide, mieux informé. (On se demande, par exemple, pourquoi quelques-uns luttent pour la paix se préparant de guerre... ?)

Ceux qui veulent prendre au sérieux le théâtre historique dans le contexte de la culture de ce siècle, doivent être bien entraînés dans les arts martiaux. La dernière arme que le Poète et l'Acteur peuvent croiser avec le pouvoir destructeur de

l'histoire est l'intelligence. Leur besoin utopique de « destinée historique créatrice » reflète la principale finalité du tragisme du héros dans ce siècle : „des hommes contre l'homme ». Dans ce duel le poète et l'acteur sont morts plusieurs fois, car si « l'homme fait l'histoire, l'histoire, à son tour, le détruit.

Mais, entêtés contre le destin insoluble et intolérable, nous recommençons sans cesse, jusqu'à l'élimination du mal et l'instauration du bien dans cette misérable et sublime histoire.

L'ÉVOLUTION DE LA DRAMATURGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE—DIMENSIONS ET SIGNIFICATIONS —

Mihai Vasilîu

Un point de vue sur l'évolution de la dramaturgie roumaine contemporaine — au moment où la contemporanéité devient *histoire* — ne peut éviter, sans doute, la relevation des coordonnées du développement, de ses dimensions et ses significations, par rapport à l'intégralité du phénomène théâtral national, par rapport au passé, mais, également, par rapport à ses perspectives. C'est ce que nous nous proposons de démontrer dans ce qui suit, sans aspirer à des conclusions définitives.

1. *Le potentiel de création.* L'analyse de la production dramatique roumaine au long de son évolution relève, du point de vue quantitatif, un évident développement inversement proportionnel à l'extension dans le temps, de ses deux périodes principales — celle antérieure à l'année 1944 et celle contemporaine. Des 1300 auteurs approximativement et des 3300 textes dramatiques, plus de 500, respectivement 1400, reviennent aux années 1944—1984. Il résulte, par rapport à la durée de chaque période, un développement des moyennes conventionnelles de 15 à 35 auteurs par an, et des moyennes réelles de 10 à 35 pièces par an, ce qui reflète, d'une manière edificatrice, l'ensemble des transformations sociales, politiques, nationales et internationales qui ont conduit à l'existence de la Roumanie socialiste contemporaine. Arides, mais indispensables pour la compréhension correcte de l'évolution du genre, ces comparaisons sont destinées à mettre en évidence clairement *l'amplitude du potentiel de création* des décennies 5—9, cristallisé par la sélection, dans le temps, dans les œuvres capitales, auxquelles nous nous arrêtons chaque fois qu'on nous demande de commenter notre vie théâtrale. Cet important potentiel s'est constitué et se constitue, chaque année par l'apport de toutes les générations d'écrivains, des auteurs affirmés pendant la période précédente (Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Alexandru Kirițescu, Mihail Sorbul, Ion Luca, Mircea Ștefănescu etc.) jusqu'aux pièces des débutants et, comme expression significative de la descentralisation et de la démocratisation de la culture nationale, par la contribution des écrivains roumains, magyares, allemands et d'autres nationalités de tout le pays, y compris des zones sans une tradition théâtrale au

passé, comme Neamț, Hunedoara, Bacău, Covasna, Vilcea, Ialomița. Sans doute qu'aux dimensions relevées l'héritage de la littérature dramatique accumulée pendant quatre décennies n'a pu éviter une certaine inégalité de la valeur de la création, mais cette inégalité esquisse le processus d'implacable sélection des valeurs en projetant d'abord les valeurs certes de l'époque et, surtout, le potentiel de création *actuel* de la dramaturgie nationale, exprimé par approximativement 50 nouvelles pièces chaque saison théâtrale et par l'apport constant d'un contingent de 150—180 auteurs, capable d'offrir au présent la chance de la cristallisation des futures conquêtes.

2. *Conditionnements objectifs.* La transformation des accumulations quantitatives dans la qualité de la littérature dramatique contemporaine s'est produite, sans doute, au cadre d'une processus évolutif fortement marqué par les facteurs socio-politiques et institutionnels. Elle a bénéficié d'une manière définitoire du conseil idéologique du Parti Communiste Roumain, du conseil et de l'orientation directe du président Nicolae Ceaușescu auquel le théâtre roumain, la culture nationale dans son ensemble lui doivent les vastes horizons humanistes ouverts ces deux dernières décennies, toute leur intégration dans l'effort du peuple pour l'édification de la société socialiste, pour le perfectionnement de la

personnalité humaine et des relations sociales, pour la liberté et l'indépendance nationale, pour la paix et l'amitié sur la Terre. Dans la vie du théâtre tout cela s'est pratiquement traduit par la création d'une solide et moderne base matérielle, par l'organisation judicieuse des institutions de spectacles, par la centralisation de leur existence, par la création du stimulant actif et polyvalent qui constitue l'essence du Festival National « L'Hymne à la Roumanie ».

La dramaturgie originale, partie intégrante du phénomène théâtral a trouvé dans toutes ces conditions bénéfiques du cadre social un terrain favorable à un développement progressif : comme réponse à la commande sociale — entendue comme nécessité consciente et comme forme concrète, matérielle d'impulsion de la création — les écrivains se sont arrêtés au théâtre avec confiance et sincérité, avec ardeur patriotique, avec le sentiment de la responsabilité pour la vérité, ce qui a contribué, dans une grande mesure, au développement de la littérature dramatique et de l'art scénique, d'autre part, la dramaturgie originale n'a pu éviter les exigences thématiques du répertoire théâtral et le désir de le couvrir dans une proportion de plus de 65 pour cent ces dernières années. En même temps, après 1965 elle s'est trouvée dans la situation de satisfaire les prétentions légitimes (si non excessives) de la mise en scène et de la scénographie pour amplifier le caractère de théâtralité du texte, mais, également, le désir des acteurs, très naturel, de trouver dans les pièces des partitions généreuses, complexes, capables de mettre en valeur leurs fameuses ressources créatrices. Enfin, il faut retenir l'importance de la manière dont a été reçue au long des années, la création dramatique, au niveau du public spectateur. Cela a sans doute influencé, dans une grande mesure, l'évolution de la création dramatique, soit positivement, par les pièces de réelle valeur, soit négativement, par la supra-sollicitation du goût facile, au cas de la comédie surtout. Une certaine intimité créée entre les spectateurs et la vie du théâtre, par l'organisation de débats publics concernant le phénomène théâtral, semble déterminer à présent un revirement symptomatique par l'élévation du niveau culturel théâtral du public et, tout d'abord, des jeunes, ce qui conduit

à l'approfondissement qualitatif de la relation théâtre (dramaturgie) — spectateur.

3. *Les étapes du développement.* Très réceptive au progrès multilatéral de notre société d'après la guerre, aux mutations survenues dans la conscience sociale, dans la formation des nouvelles mentalités et psychologies, individuelles et collectives, l'évolution de la dramaturgie nationale s'est produite dans quelques étapes distinctes, ayant en commun la continuité qui caractérise tout le développement du théâtre roumain, dès ses débuts jusqu'à nos jours.

La première étape (déroulée entre 1944 et 1953/1954) est considérée l'époque des transitions. Dans les premières quatre années, lorsque les théâtres particuliers (même si les formations de Maria Filotti et Dina Cocea, par exemple, luttèrent énergiquement pour une nouvelle qualité de la création) coexistent avec les premières institutions d'un autre type, fondées en 1946—1947 (Le Théâtre Municipal de Bucarest, le Théâtre Ouvrier C.F.R. Giulești, Le Théâtre de l'Armée etc.), les tendances d'apparition d'une dramaturgie d'une facture nouvelle, plus proche des réalités de l'époque, sont confuses. Le Répertoire des Théâtres Nationaux, des théâtres stables, en général, a un prononcé caractère hétérogène, dans la section des pièces originales, surtout (70 environ), comprenant, à côté de simples farces ou comédies musicales, des œuvres ayant une thématique rigoureuse, mais sans viabilité.

En échange, les suivantes cinq-six saisons théâtrales constituent le creuset dans lequel on crée les développements révolutionnaires du théâtre roumain. C'est le moment d'événements décisifs (l'étatisation des institutions de spectacle ; la fondation de nouveaux théâtres — à Bucarest, Arad, Bacău, Baia Mare, Brăila, Constanța, Petroșani, Pitești, Ploiești, Reșița, Satu Mare, Sibiu, Timișoara ; l'apparition de l'enseignement supérieur de profil) pour l'augmentation quantitative de la création dramatique également (90 titres environ). Cela s'installe décisivement dans la sphère d'une problématique inédite, pénétrée par un esprit révolutionnaire, par l'intermédiaire d'une série de pièces qui, malgré leurs limites (voir le 4^e paragraphe) constituent, pourtant, les pièces de fondement du nouveau édifice de la littérature

dramatique roumaine. Donc, la période de transition mentionnée a signifié un chaînon indispensable au développement ultérieur.

Les développements qui suivent s'encadrent dans deux étapes distinctes : celle des années 1953/54—1965, qui porte l'empreinte des *affirmations* de la nouvelle dramaturgie, et la période qui s'étend de 1965 jusqu'à présent, qui porte l'empreinte de sa *maturité* plénière, devenue possible par la capacité intrinsèque d'évolution de la création, mais alimentée et déterminée, en son fond, par le cours de la civilisation et de la culture roumaine, ouvert par le IX^e Congrès du P.C.R.

Les 11 années qui sont passées depuis 1953/54 jusqu'en 1965 offrent l'image tonique de multiples affirmations, d'ordre quantitatif et qualitatif. Du premier point de vue, on constate qu'en rapport direct avec la fondation de 10 théâtres encore ou sections (à Bucarest, Birlad, Botoşani, Galaţi, Oradea, Piatra Neamţ, Sibiu et Tirgu Mures) le réseau des institutions de spectacle dramatique comptant dans la configuration actuelle¹, le total des pièces nouvelles (300 approximativement) est presque double par rapport à celui réalisé pendant toute l'étape de transition, et le nombre des pièces représentées dans une saison théâtrale varie entre 31 et 54 (par rapport à 20—29 pendant la période précédente). Les effets d'ordre qualitatif de ces accumulations sont évidentes tant par l'augmentation substantielle de pondération des auteurs de valeur et d'une plus grande capacité productrice que par le nombre toujours plus grand d'œuvres importantes qui s'encadrent dans le patrimoine durable de la dramaturgie nationale. Aux noms entrés en circulation antérieurement, mais avec des œuvres relativement représentatives (Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Laurenţiu Fulga, Aurel Baranga, Sütő András, Alecu Popovici) s'ajoutent ceux qui — avec les trois derniers — vont soutenir avec autorité non seulement l'étape donnée mais, aussi, en bonne mesure, l'étape suivante, jusqu'à présent. Il s'agit, dans l'ordre de l'apparition dans les répertoires des théâtres, de Horia Lovinescu (1953), Theodor Mănescu (au début, en couple avec Silvia Andreescu, 1953), Nicolae Tăutu (1954), Virgil Stoenescu (1954), Al. Sever (1955), Ion Lucian (1956), I. D. Şerban (1957), Al. Voitin (1957), Mihnea Gheorghiu (1957), Paul Everac (1959), Méhes György

(1959), Dan Tărchilă (1960), Titus Popovici (1960), Ştefan Bereiu (1961), Gheorghe Vlad (1962), Teodor Mazilu (1962), Huszar Sándor (1962), Eugen Barbu (1963), Christian Maurer (1963), Ecaterina Oproiu (1965)². Les affirmations les plus importantes, conformément à l'analyse des saisons théâtrales respectives, se produisent au domaine de la comédie, la pièce de débat éthique et le drame d'inspiration historique récente qui reflète la lutte pour la libération du pays de la domination fasciste.

La dernière étape du développement (1965—1984) pousse, ces deux dernières décennies, la dramaturgie originale vers son apogée présente. L'étape connaît des accumulations de plus de 900 pièces nouvelles et plus de 250 auteurs nouveaux. Le premier chiffre représente le *double* de la création dramatique des années 1944, 1964, le deuxième, le *doublement* du contingent d'auteurs existents en 1965, l'extraordinaire débouché de la pièce contemporaine roumaine se produisant (dans les conditions où le nombre des théâtres est resté constant *intensivement*, par un intérêt général toujours plus grand pour la création nationale au niveau du public, surtout. Le nombre des pièces originales représentées dans une saison théâtrale enregistre des valeurs entre 63 et plus de 100 — sans précédent dans toute l'histoire du théâtre roumain — ce qui explique, en ensemble, la grande pondération de la dramaturgie respective dans les répertoires des théâtres. La maturité, comme résultat de la convergence de tous les facteurs invoqués, se manifeste pleinement dans la quantité des œuvres, dans la diversité de la problématique abordée et des moyens d'expression, dans la valeur littéraire des pièces et également, dans leur meilleur degré de théâtralité, dans leur modernité qui mènent à l'amplification de leur efficience éducative. La liste des auteurs mentionnés pour l'étape précédente s'enrichit surtout pendant 1966—1968 avec beaucoup de dramaturges appartenant à toutes les générations, qui apportent au patrimoine existant des visions et des formes théâtrales inédites : Ion Băieşu et D. R. Popescu (1966), Dumitru Solomon, Valeriu Anania, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic (1967), Ion D. Sirbu, Iosif Naghiu, Marin Sorescu, Alexandru T. Popescu (1968). La série des débuts explosifs dans la dramaturgie de ces années

s'équilibre, peu à peu, mais continue, sans cesse, jusqu'à présent, par Vasile Rebreanu et Kocsis István (1969), Mircea Radu Iacoban (1970), Hajdu Gyözö (1971), Aurel Gh. Ardeleanu et Mircea Bradu (1972), Romulus Guga (1973), Radu F. Alexandru (1974), Tudor Popescu (1976), Viorel Cacoveanu (1977), Constantin Cubleșan (1978), Fănuș Neagu (1979), Adrian Dohotaru et Mircea Săndulescu (1980) se résument aux plus sûres des valeurs. La nouvelle dramaturgie aborde surtout la réinterprétation de l'histoire nationale dans des visions contemporaines, les problèmes de l'éthique et de l'équité socialiste et le débat politique, tandis que la comédie semble chercher encore des raisons novatrices.

4. *Le contenu d'idées et la modernité de la création.* Un siècle d'évolution — depuis la révolution de 1848 jusqu'à la libération du fascisme — a signifié pour la dramaturgie roumaine sa cristallisation et sa maturité dans les formes correspondantes au développement national, en général, l'effort d'intégration dans l'universalité, son engagement social. Le héros dramatique, élément essentiel de la littérature de la scène, s'est transformé, peu à peu, dans sa conscience, gagnant, par une évolution nette et rapide, au long d'un siècle, de consistance et de force de conviction, exprimant, dans les créations représentatives, la réalité sociale qui l'a engendré, ses contradictions nées de l'antagonisme de classe, mais également, les permanences de l'être national, la lutte, les idéaux et les aspirations du peuple roumain. La modernité de cette dramaturgie s'est réalisée, d'abord, comme une expression conséquente de l'esprit du temps de sa création.

Par ses œuvres représentatives dans leur ensemble et, aussi, par la réalisation du héros dramatique qui ont constitué une riche et fertile tradition de l'engagement dans la contemporanéité, la littérature roumaine passée, dédiée à la scène, a créé, implicitement, les prémisses nécessaires au saut qualitatif que la dramaturgie nationale des décennies 6—9 de notre siècle était appelée d'accomplir. Les éléments traditionnels, provenus généralement de la sphère de la culture théâtrale universelle et, surtout, sur un plan particulier, spécifique, de la culture théâtrale nationale, ont offert, à l'écriture dramatique roumaine de notre époque un

terrain solidement préparé pour le rôle fondamental nouveau de la manifestation de l'esprit contemporain, moderne dans son essence, le contenu socialiste.

Et si au passé l'esprit contemporain de la dramaturgie nationale, dans ce qu'il a eu de plus précieux, s'est manifesté surtout par l'attitude progressiste *individuelle* des créatures — soit dans le sens de la stimulation du sentiment patriotique (dans le drame historique, surtout) soit dans le sens de la critique des phénomènes sociaux négatifs (d'habitude, dans la comédie satirique) — en même temps que les transformations révolutionnaires qui ont conduit, dans un rythme d'ascension à l'édification de la société socialiste multilatéralement développée en Roumanie, l'esprit contemporain dans la littérature dramatique originale, sa modernité foncière sont devenus une composante significative pour l'évolution *en ensemble* de la dramaturgie. Cette particularité définitoire trouve son explication dans le fait que les œuvres dramatiques réalisées pendant nos décennies reflètent — spécifiquement et d'une manière différenciée — une réalité sociale complexe et unitaire, en permanente modernisation et, aussi, dans le fait qu'elles s'intègrent d'une manière unitaire au programme idéologique du parti communiste. Cette particularité exprime en même temps une nécessité historique objective, définie clairement dans ce Programme, « dans les conditions de la société socialiste l'art reflète la réalité des relations *nouvelles* de production et sociales, basées sur l'égalité et la justice sociale, sur la collaboration, l'amitié et l'estime entre les hommes, la *nouvelle* position de l'homme, de liberté et de dignité sociale » (souligné par nous).

Le point de contact entre le passé et le présent, l'élément de continuité entre les formes dramatiques de jadis et celles représentatives pour la société socialiste, à la moitié de notre siècle, de l'interférence de l'effort créateur dû, d'une part à certains dramaturges de prestige consacrés entre les deux guerres et d'autre part, à des écrivains plus jeunes, au début de leur affirmation, et c'est vrai que pendant les années 1944—1953/54 la nouveauté thématique promue par ces derniers a trouvé des points de soutien dans les constructions plus solides, d'inspiration surtout historique, des premiers et la qualité des héros dramatiques d'exprimer l'esprit révolu-

L'époque située entre les deux repères spirituels importants — le premier et le deuxième Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste (Juin 1976 et Juin 1982) — coïncide avec le début et le développement des premières éditions du Festival national « L'Hymne à la Roumanie », action aux dimensions et aux éclats d'épopée, initiée par le secrétaire général du parti, le Président Nicolae Ceaușescu. Conçu comme une suite permanente d'efforts, réalisations, accomplissements, dépassements et autodépassements sur le plan du travail physique, de la création technique scientifique et artistique et non comme un start dans des concours, plus ou moins spectaculaires — l'univers de ce festival, aux proportions et aux implications inconnues chez nous jusqu'à présent, est spectaculaire — le Festival « L'Hymne à la Roumanie », en 1984 à sa cinquième édition, a préoccupé, dès le début, le secrétaire général du parti qui lui accorde, chaque fois, son attention dans ses discours, apportant de nouvelles orientations, de nouvelles indications, de nouvelles impulsions pour une meilleure compréhension de sa raison d'être. Dans l'exposé au premier Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste on trouve l'idée de la nécessité d'une ample manifestation qui incite, également, le travail productif, la création scientifique et l'activité spirituelle-artistique, une manifestation effectivement utile, efficiente, non formelle, de fête occasionnelle. « Nous devons stimuler davantage l'esprit de création des masses dans la sphère culturelle, en développant les cénacles littéraires, les cercles artistiques, les cercles au caractère scientifique et technique. Dans ce but, il est nécessaire d'élargir les cénacles de création et d'interprétation artistique au niveau des communes, des villes et des départements, au niveau du pays entier, veillant à ce que ceux-ci gagnent un caractère actif, non formel, et représentent un moyen efficient de manifestation des talents authentiques des masses, de participation des gens à la vie culturelle de notre société. Dans ce sens, il faut penser à l'organisation annuelle, au début du mois de Juin, de certains festivals ou concours nationaux, culturels, sportifs, dans le pays entier ». Cette idée a été exprimée

LE SPECTACLE DE THÉÂTRE AU CADRE DU FESTIVAL NATIONAL «L'HYMNE À LA ROUMANIE»: RÉALISATIONS, PERSPECTIVES

Mihai Florea

le 2 Juin 1976. Quelques mois plus tard, débutait le Festival national « L'Hymne à la Roumanie ». La presse centrale et locale, les revues spécialisées, la radio et la télévision donnent chaque jour des nouvelles de l'immense scène — pratiquement identifiée avec la surface de tout le pays — du nouveau festival.

On peut faire dès le début une première constatation : « L'Hymne à la Roumanie » est le festival avec l'aire la plus répandue, ayant une palette diverse de manifestations par rapport à ceux qu'on ait jamais organisés chez nous. C'est une réalité visible dès les premières semaines et elle deviendra toujours plus évidente, plus prégnante au fur et à mesure que le festival, avec ses phases — de masse, de départements, entre les départements finals — avancera, gagnant en ampleur et en échos d'une édition à l'autre. Un autre trait caractéristique, qui tient à la structure du festival, à son essence, est son démocratisation, ayant comme source le démocratisation de la culture nationale actuelle. « L'Hymne à la Roumanie » est l'une des expressions majeures du démocratisation de notre système, en général et de la vie politique, éducative, culturelle et spirituelle, en particulier, des efforts multiples — et amplement conjugués — d'obtenir le plus noble et le plus complexe « produit » — l'homme nouveau. Un autre trait caractéristique du festival est représenté par

la propension vers l'inédit, la culture de l'initiative, l'entretien du climat novateur, l'éloignement du conventionnalisme, des habitudes routinières. C'est sur ce dernier trait caractéristique surtout que les pages qui suivent se proposent d'insister, mettant en lumière les actions qui constituent des nouveautés dans la suite des manifestations de culture théâtrale, engendrées par le Festival national « L'Hymne à la Roumanie ».

Contemporain — voici une notion qui préoccupe au plus haut degré les esprits au domaine de la littérature, des arts du spectacle, de la musique et du cinéma, des beaux-arts, bref de la culture en général. Cette préoccupation n'est pas récente et ne figure pas seulement sur les agendas de travail des créateurs, des théoriciens et des praticiens d'un seul pays. Dans l'antiquité Platon, Aristote, Eschyle, Sophocle et Euripide se demandaient, sans doute, eux aussi, ce que signifiait cette notion et quelles étaient ses implications. De même, les grandes personnalités de la Renaissance connaissent les colloques et les soliloques concernant la signification, à cette époque-là, de la notion d'être *contemporain* et la chose est visible dans tout ce qu'elles ont créé, poussées par le désir de répondre à l'esprit de leur époque. On peut faire les mêmes constatations en marge de toutes les grandes périodes, de tous les grands monuments de l'histoire de la culture, depuis longtemps jusqu'à présent. C'est pourquoi le problème de la *contemporanéité* et de l'*esprit contemporain*, à nos jours, dans la Roumanie socialiste, apparaît davantage justifié, compréhensible, impérieusement nécessaire — plus exactement réapparaît — c'est vrai, dans des circonstances nouvelles, dans un autre contexte social et politique. Ce sont des raisons qui, sous l'influence du Festival national « L'Hymne à la Roumanie », ont déterminé l'initiation à Braşov, chaque année, dès 1978, d'une manifestation de théâtre professionnel de grande ampleur — *Le festival de théâtre contemporain* — qui réunit des spectacles, des hommes de théâtre (dramaturges, historiens, critiques, théoriciens) et un public extrêmement nombreux et avide, manifestation qui s'inscrit dans la chronique de chaque saison théâtrale comme un moment de référence, comme un événement ayant un écho républicain net ; voilà comment

s'inscrivent sur l'agenda des colloques, des symposiums organisés sous l'égide du festival de Braşov, des thèmes comme : « Les responsabilités essentielles concernant le progrès de la qualité politique et artistique du répertoire contemporain » ou « Le répertoire contemporain, sphère principale de l'engagement idéologique du théâtre », etc. Les thèmes ont provoqué des interventions substantielles liées aux critères et aux modalités de jalonnement du répertoire général et à la formation — si possible, ayant un profil distinct — du répertoire de chaque institution professionnelle, en accord avec les multiples tâches éducatives auxquelles les répertoires doivent répondre — immédiatement et en perspective ; mais, formulés de cette manière, les thèmes ont engendré, également, des conséquences indésirables ou imprévues. Se concentrant sur l'espace proposé — le répertoire — les participants aux discussions n'ont pas pu accorder le même intérêt, la même attention à un autre problème majeur, celui de la *transposition scénique* du répertoire, de la manière dont celui-ci est ou n'est pas pénétré par l'esprit contemporain, de la mesure dans laquelle il répond ou non au goût contemporain de notre public, de la façon dont il se raccorde ou non au sens contemporain de l'évolution de nos arts dans l'étape historique où nous vivons, étape de l'édification de la société socialiste multilatéralement développée et du progrès vers le communisme.

L'affiche du festival de Braşov a réuni, au long des années, des œuvres dramatiques originales de grande valeur, dues à des dramaturges représentatifs de notre époque, œuvres qui ont bénéficié de montages inspirés sur les scènes des théâtres du pays entier : *Un verre de soda* de Paul Everac (Le Théâtre National de Craiova), *Le fortuit Moyen Âge* de Romulus Guga (Le Petit Théâtre), *Le jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendre*, de Horia Lovinescu (Le Théâtre Allemand d'Etat de Timişoara), *Le Radeau de la Méduse*, de Marin Sorescu (Le Théâtre d'Etat « Valea Jiului » de Petroşani), *La montagne*, de D. R. Popescu (Le Théâtre Dramatique de Braşov), *La nuit sur l'asphalte*, de Theodor Mănescu (Le Théâtre Magyar d'Etat de Sfintu Gheorghe), *Les « Floriile » d'un maquignon* de Sütő András (Le Théâtre National de Tirgu Mureş,

section roumaine), *Entre les étages* de D. Solomon (Le Théâtre Dramatique de Braşov), *Le nił* de Tudor Popescu (Le Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ), etc. À propos de ces pièces — et d'autres, parmi celles représentées à Braşov — on a considéré comme un succès prestigieux le fait qu'elles présentent des structures dramatiques renouvelées, des thématiques diversifiées, une préoccupation spéciale pour l'investigation psychologique de substance, bref, qu'il s'agit de pièces qui annoncent une direction salutaire dans notre dramaturgie actuelle qui les place dans une position importante dans l'art du spectacle, dans le climat particulièrement fertile du Festival national « L'Hymne à la Roumanie ».

Beaucoup de latences, d'espoirs, d'ambitions — dans le sens noble du mot — culturels locaux prennent vie, deviennent des réalités sous l'influence de l'ambiance stimulatrice entretenue par « L'Hymne à la Roumanie ». Voici un tel exemple. En 1978, lors de l'anniversaire de 30 ans du Théâtre Magyar d'Etat de Sfintu Gheorghe, on désirait depuis longtemps la matérialisation d'une initiative qui inscrive l'institution sur l'orbite des centres-hôtes des manifestations républicaines ayant des conséquences heureuses pour le théâtre et le public de Covasna, également. Le Festival national « L'Hymne à la Roumanie » inscrit une pareille action dans ses pages, ayant un générique approprié au lieu où il va se dérouler : « Le théâtre au service de la lutte commune du peuple roumain, sans exception de nationalité, pour l'édification de la société socialiste multilatéralement développée ». La manifestation qui se trouvait à sa première édition, a programmé, en Avril 1978, un festival ouvert aux institutions théâtrales professionnelles de langue roumaine, allemande, hébraïque et un colloque. 16 spectacles présentés par le Théâtre d'Etat d'Arad, Le Théâtre National de Tirgu Mureş (section magyare), par les théâtres magyars d'Etat de Cluj-Napoca, Timişoara, Sfintu Gheorghe, les sections magyares du Théâtre d'Etat d'Oradea et du Théâtre du Nord de Satu Mare, par l'Institut de théâtre « Szentgyörgy István » de Tirgu Mureş ont été suivis par un public nombreux, enthousiaste et intéressé qui, au-delà des barrières de

langue, a entièrement compris le message humaniste du festival, a vibré sincèrement en accord avec ses buts éducatifs, déchiffrant dans la suite d'un grand nombre de pièces originales, une école de grand patriotisme, une leçon vivante, pratique d'internationalisme, une nouvelle expression du démocratisme de notre culture actuelle. Les options des théâtres ont eu un dénominateur commun — œuvres de la dramaturgie originale — ce qui a donné l'unité et le profil du festival. On a applaudi les pièces ou les dramatisations d'Alexandru Sahia, Horia Lovinescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Sütő András, Méhes György, Eugen Barbu, Hans Kehler, Tamási Áron, Kocsis István, Veress Dániel, Szabó Lajos, Tömöri Peter, Kós Karoly. Le colloque a occasionné un riche échange d'opinions concernant la traduction de la dramaturgie roumaine actuelle dans les langues des nationalités cohabitantes et la nécessité de sa représentation plus intense sur les scènes des théâtres de langue magyare, allemande, hébraïque. On a, également, analysé le niveau d'interprétation — sous le rapport relatif à la mise en scène, à la scénographie et au jeu des acteurs — des collectifs venus à Sfintu Gheorghe et la façon dont ils doivent concentrer leurs efforts futurs. L'avantage le plus important de ces festivals et colloques de Sfintu Gheorghe, signalé et consigné dans la presse centrale et locale, est lié à la constatation que le théâtre, avec d'autres arts, peut effectivement déterminer la consolidation des voies de communication réciproque scène-public-critique et peut offrir de nouvelles dimensions au processus du renforcement de l'unité culturelle-politique de notre peuple, de modelage du nouveau profil moral du peuple roumain contemporain, sans exception de la nationalité et de la langue dans laquelle il parle et chante ses accomplissements.

« L'Hymne à la Roumanie » — source perpétuelle de manifestations, actions, invitations, idées créatrices : multiples, variées, qui aspirent vers l'acquisition d'un profil et de notes d'originalité. C'est ainsi qu'en 1978, apparaît à Constanţa et Tulcea l'idée d'une semaine de spectacles et d'un colloque — jusqu'ici, rien de plus original comme modalité, forme et activité — spectacles groupés sous le générique « Le théâtre politique » ; la nouveauté apparaît dans le contenu de la mani-

festation. Toutes ces rencontres théâtrales entre les départements, inédites ou traditionnelles, dans de différents centres ont sans doute un but culturel, mais, aussi, politique. Mais à Constanța et Tulcea les organisateurs ont voulu rassembler un bouquet de représentations, dont le caractère politique — ou qui invite à des débats, à des méditations politiques — soit plus évident, particulièrement prégnant. C'est pourquoi les institutions professionnelles sollicitées à participer au festival de Dobrogea ont réalisé une certaine sélection du répertoire, pour mieux répondre au but de la manifestation, et ont offert au public des deux capitales de départements des spectacles distingués, de la dramaturgie originale d'actualité : *L'excursion* de Theodor Mănescu (Le Théâtre « Victor Ion Popa » de Birlad), *L'instant* de Virgil Stoenescu, d'après le roman de Dinu Săraru (Le Théâtre Dramatique de Constanța), *Revenu de la solitude* de Paul Cornel Chitic (Le Théâtre « Ion Vasilescu » de Bucarest), etc. Les collectifs artistiques mentionnés et d'autres qui ont présenté des œuvres de la dramaturgie étrangère de notre époque n'ont pas été les seuls invités ; hôtes des deux départements, professeurs, chercheurs scientifiques, dramaturges, metteurs en scène, acteurs, critiques ont contribué, au cadre du colloque, à la définition d'une notion aussi complexe que celle de « théâtre politique », en apportant de précieuses clarifications concernant cette catégorie, vue du point de vue de notre idéologie de la philosophie matérialiste qui se trouve à la base de l'activité théâtrale de la Roumanie socialiste.

« L'art de l'acteur contemporain en dialogue avec le public » est l'une des nouvelles actions, lancées en 1978, ayant la source dans le sol toujours plus fertile du Festival national « L'Hymne à la Roumanie ». Cette initiative s'est matérialisée sur la scène du Théâtre du Nord de Satu Mare où, — pour la grande satisfaction du public — ont évolué : des acteurs roumains et d'autres nationalités, présents en grand nombre, des collectifs appartenant à des parties différentes du pays et dont les membres ont tenu à « dialoguer », par l'intermédiaire des textes dramatiques, ou, après le spectacle, par l'intermédiaire d'un vif échange d'opinions, avec ceux auxquels on avait offert

les représentations. Ce fut une expérimentation quasi-inédite de placer vis-à-vis des gens de théâtre — acteurs, metteurs en scène, critiques, professeurs de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique — et d'« échantillons » de spectateurs d'une certaine structure socio-professionnelle pour qu'ensemble, vivent les échos des spectacles et se confessent les satisfactions et les insatisfactions, expriment leurs désirs, leurs pensées et esquissent les perspectives de nouveaux accomplissements artistiques. Le bilan d'une telle expérimentation ne doit pas être immédiatement considéré ou apprécié d'après des critères comptables, mais, peu à peu, avec le temps lorsqu'il va engendrer — tout comme dans les futures éditions du « dialogue » de Satu-Mare — un appétit toujours plus grand du public pour le théâtre, une plus grande « qualification » du spectateur de théâtre par l'intermédiaire du théâtre, bref, une augmentation de la compétence et de la réceptivité de la culture théâtrale par notre public. De ce point de vue, l'initiative de Satu-Mare, qui a occasionné la rencontre avec des spectacles de valeur, comme *Le jeu des méchantes fées* de Camil Petrescu (Le Théâtre National de Timișoara), *Dale carnavalului* de I. L. Caragiale (Le Théâtre Magyar d'État de Sfintu Gheorghe), *Le Balcon* de D. R. Popescu (Le Théâtre d'État d'Oradea, section roumaine), *Scènes de la vie d'un rustre* de D. Solomon (Le Théâtre de Nord de Satu Mare, section roumaine), etc. a constitué un succès certain, un fait viable de culture.

Ce n'est pas une nouveauté le fait que dans les arts, dans la culture, dans le processus de la production de valeurs spirituelles en général, les progrès ne peuvent pas être appréciés avec les unités de mesure employées pour les choses matérielles. Pour le théâtre les choses sont pareilles, parce que la courbe des progrès — ou des regressions — ne peut pas être tracée chaque trimestre ou chaque année. Ses accumulations, l'essor, le progrès sont visibles à la fin de chaque période plus grande, à des intervalles d'années, de décennies et même davantage. Sur ce fond de vérités acceptées, l'impression unanime de la critique de théâtre, de la presse, des facteurs responsables des institutions qui gouvernent la vie culturelle a

été que, sous l'influence bénéfique du Festival national « L'Hymne à la Roumanie » sous l'ample irruption d'énergies et suggestions créatrices on a pu enregistrer au cours de deux-trois saisons théâtrales — 1977-1980 — un sensible essor de valeur dans notre théâtre, au domaine de la dramaturgie, surtout. Cela a conduit à une belle initiative synonyme avec une modalité d'attestation, de ratification de l'impression, avec un teste qui la confirme ou l'infirmé. L'idée est née et s'est matérialisée à Timișoara où, par la collaboration de plusieurs autorités centrales et locales, on a préparé et on a présenté, en 1980, la première édition du « Festival de la dramaturgie roumaine actuelle », au cadre duquel, des collectifs professionnels ont présenté au public des spectacles appartenant aux deux dernières saisons théâtrales, avec de nouvelles pièces originales « premières absolues » : *L'Ordinateur* (Le théâtre Giulești), *Un verre de soda* (Le Petit Théâtre), *Le Salon* (Le Théâtre d'Etat de Reșița), toutes, de Paul Everac, *Le jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendre*, de Horia Lovinescu (Le Théâtre National de Tg. Mureș, section magyare), *Meubles et douleur* de Teodor Mazilu (Le Théâtre National de Timișoara), *À la recherche du sens perdu* de Ion Băieșu (Le Théâtre d'Etat « Valea Jiului » de Petroșani), *Concours de beauté* de Tudor Popescu (Le Théâtre de Comédie), etc. Le passage en revue de ces pièces et de ces spectacles prouve, du point de vue dramaturgique, que le théâtre de ces années se trouve sous le signe d'un sensible élargissement de l'horizon thématique et sous celui de l'approfondissement de l'investigation psychologique des héros. Dans leur préoccupation de surprendre le nouveau, de s'arrêter à l'essence, nos auteurs dramatiques dépassent les anciens schémas, les structures, disons, « classiques » (pour ne pas les nommer conventionnelles), quittent les conflits mineurs, les clichés, s'engagent dans des débats philosophiques, socio-politiques s'inspirant, sans doute, des réalités concrètes et réalisant des transfigurations artistiques, des débats au centre desquels ils placent leurs personnages — des gens de nos jours, — des ouvriers, des intellectuels, des activistes de parti, des jeunes gens sur les chantiers de la construction socialiste, etc. Quelques-uns des résultats obtenus par nos auteurs dramatiques sont notables et

la manière dont le public a accueilli ces pièces et ces spectacles, avec un sincère intérêt et une vive participation, représente la preuve la plus évidente de leur valeur. Il faut quand même mentionner que certains textes écrits et joués ces années ne se trouvent pas sous le signe d'une totale qualité, d'un accomplissement maximum ; ces spectacles présentent des héros engagés, avec des problèmes de l'existence sociale et de l'existence individuelle mais le personnage représentatif de ces années, le personnage des mutations historiques dans la vie de notre société, personnage digne de l'étape actuelle, de l'édification de la société socialiste multilatéralement développée, n'a pas encore trouvé son image véridique, complexe et convaincante. Nos auteurs dramatiques — consacrés ou débutants — se trouvent sur la bonne voie de la sincérité de l'investigation des réalités autochtones actuelles sur la voie de l'exploration de l'univers propre aux réalisateurs de ces réalités qui représentent l'édifice roumain contemporain ; tout cela nous fait espérer que les futures saisons théâtrales donneront des œuvres dramatiques encore plus profondes, plus hardies et plus vraies.

Les initiatives locales, stimulées par l'ambiance de « L'Hymne à la Roumanie » ont engendré une nouvelle manifestation à Pitești : « La réunion des studios de théâtre » dont la première édition a été organisée par le théâtre « A. Davila », en 1980. À cause du caractère spécifique de la « réunion », la plupart des productions présentées ici — *Le clou et les lapins* de D. R. Popescu (Le théâtre « Bacovia » de Bacău), *L'Autographe* de Paul Everac et *La Robe* de Romulus Vulpescu (Le théâtre Giulești), *Les voleurs d'illusions* (un tryptique de pièces d'un seul acte : *Les voleurs* de D. Solomon, *L'Expérimentation* de Ion Băieșu, *L'Homme en palançon* de Mircea Săndulescu, offert par le théâtre de Pitești, *Orphiques-pitagoréiques* (spectacle de poésie lyrique roumaine et étrangère, présenté par le théâtre « Mihai Eminescu » de Botoșani) — ont visiblement fait preuve des traits du théâtre de studio : le choix du texte, la formule du metteur en scène, le style interprétatif, le cadre plastique ; certaines représentations ont été montées par des acteurs qui ont expérimenté leur talent de metteurs en

scène (Const. Marin du théâtre de Botoşani). Les théoriciens et les praticiens du théâtre, présents à Piteşti, ont réalisé un dialogue qui a dépassé la phase du formalisme colloquial, créant un vif échange d'idées, de points de vue, de propositions concernant l'action de Piteşti et la problématique générale impliquée par une action pareille : de démontrer quelle doit être la mission des studios de théâtre, quel répertoire doit être promu, le renouveau qu'ils apporteront dans l'art interprétatif, les forces artistiques (acteurs débutants ou consacrés) de base, quelle doit être l'importance et la spécificité des studios dans l'action d'influencer le public, de former et d'éduquer le goût pour le nouveau, le rapport entre la création expérimentale et l'expérimentation créatrice, quelles sont les vertus et peut-être les servitudes de l'activité théâtrale de studio, les pièges qui épient la production artistique expérimentale, etc. La première „Réunion des studios de théâtre” a marqué un moment de succès de notre théâtre en général, représentant une invitation séduisante, une porte ouverte vers d'autres éditions.

A l'inflorescence de manifestations théâtrales d'ampleur républicaine ou au caractère de département, apparues sur la carte théâtrale du pays après le début du Festival national „L'Hymne à la Roumanie”, Cluj-Napoca ajoute, en 1982, une nouvelle représentation noble et ambitieuse, difficile à réaliser dans toutes ses intentions, affirmées dans le générique même sous lequel elle se déroule : « L'anthologie des spectacles de théâtre roumains contemporains ». Qui fait la sélection ? Qui assure l'infailibilité des critères ? Qui accorde — ou refuse — le droit d'un spectacle roumain de théâtre contemporain d'être ou non considéré « anthologique ? » Voici des questions auxquelles on peut répondre difficilement. Au-delà de ces créations, l'important c'est que, dans le contexte actuel — d'aspirations vers une nouvelle qualité de la création artistique — cette manifestation offre aux théâtres du pays entier un podium destiné, exclusivement, à nos pièces d'actualité, podium qui représente encore une occasion d'affirmation de ce qui constitue valeur anthologique sur la page de dramaturgie originale contemporaine. Les critères peuvent être discutables, subjectifs, les erreurs ne sont pas exclues ; impor-

tantes sont les significations de l'idée, la viabilité de l'initiative et l'effort de les matérialiser, même d'une manière imparfaite. La première édition de « l'anthologie » de Cluj rassemble un public nombreux qui suit, analyse et discute dix spectacles avec des pièces de Horia Lovinescu (*Le jeu de la vie et de la mort*... le Théâtre Nottara), Paul Everac (*Le livre de Ioviță*, de Théâtre National de Tg. Mureş), D. R. Popescu (*L'étude ostéologique*... Le Théâtre National de Timişoara), Teodor Mazilu (*Meubles et douleur*, le Théâtre National de Cluj), Ecaterina Oproiu (*Interview*, le Théâtre „Bulandra”), Fănuş Neagu (*L'équipe de bruits* le théâtre Giuleşti) Tudor Popescu (*Concours de beauté*, le théâtre de Comédie), Paul Cornel Chitic (*Entre les étages*, Le Studio IATC), Huszár Szándor (*Mon héritier l'avenir*, le Théâtre Magyar d'Etat de Cluj-Napoca). Quelques-uns de ces spectacles ont été également représentés dans deux départements voisins — Sălaj et Bistriţa-Năsăud — en élargissant l'aire de diffusion des réalités scéniques « anthologiques » dans des zones où il n'y a pas de théâtres professionnels, ce qui augmente l'intérêt pour la réunion de Cluj-Napoca.

Sous l'influence du Festival national « L'Hymne à la Roumanie » on est arrivé à une diversification et augmentation des actions ayant comme but de restructurer certaines manifestations, d'en réaliser de nouvelles suivant une voie plus définie et plus efficace pour atteindre un certain but. C'est ainsi que « le Festival des spectacles pour les enfants et les jeunes gens » de Piatra Neamţ a mené pendant des années son existence comme réunion et confrontation des représentations théâtrales destinées à deux catégories de spectateurs — enfants et jeunes gens — tout en réussissant de répondre à ces desiderata. Quant à « L'Hymne à la Roumanie », du point de vue de l'ample vision du grand Festival, par le soin des facteurs d'initiative, des forums compétents, par la consultation des spécialistes au domaine du théâtre, de la pédagogie, de la sociologie, on a constaté qu'il serait mieux d'organiser des manifestations qui répondent plus complètement aux demandes différenciées de ces âges. C'est ainsi qu'est née l'idée du « Festival des spectacles pour la jeunesse » qui se déroule dès 1982 à Tg. Mureş et du « Festival des spectacles pour les enfants » de Focşani (1983) ;

ici on représente aux enfants des spectacles théâtraux et musicaux.

Plus timides au début, moins fréquentes, n'appartenant pas à un programme ferme, ces manifestations sont devenues plus nombreuses, chacune gagnant son statut, son profil, s'inscrivant dans une ample suite d'actions périodiques, ayant un prononcé caractère de système qui, pratiquement, couvre l'aire entière du pays. L'un des indicateurs les plus convaincants de l'efficacité formative, modératrice, des spectacles offerts dans ce cadre est l'affluence du public constatée dans toutes les villes où on a organisé des concours et des festivals interdépartementaux. Le caractère pluristimulateur des spectacles présentés dans le contexte de « L'Hymne à la Roumanie », leur effet majeur dans le plan de la propulsion (de la diffusion des valeurs artistiques sur l'échelle nationale), sont signalés et amplement commentés par notre presse. Les opinions qui indiquent un essor qualitatif dans les écrits de nos dramaturges sont unanimes, sans tenir compte de la génération à laquelle ils appartiennent ou de la langue dans laquelle ils s'expriment. La réalité roumaine de la fin des années '70 et du début des années '80 présente un plus vif pouvoir de sondage de la psychologie des masses, des profils individuels mis en valeur sous l'égide du Festival national « L'Hymne à la Roumanie », les œuvres et les spectacles créés ces dernières saisons théâtrales présentent une attitude

plus hardie, un plus aigu regard critique concernant les manques, les pétrissements de la vie, les retards, une plus sévère condamnation des consciences malpropres, des âmes stériles, des échoués, des anomalies qui persistent encore et qui minent les relations entre les hommes. Les montages scéniques sont le plus souvent dignes de la qualité des textes, quelquefois ils réussissent de mettre en valeur d'une manière supérieure, en accentuant leur pouvoir de conviction, leur éclat, mais, souvent ils se placent sous le niveau acquis dans le laboratoire des dramaturges et ils transmettent une charge émotionnelle plus anémique que celle que les pièces se proposent. Une chose est évidente : la représentation théâtrale placée sous le signe de « L'Hymne à la Roumanie » implique une grande responsabilité politique, civique elle est un acte d'engagement artistique, elle est — ou devrait être — un moment de référence dans l'activité de chaque collectif — et le professeur Ion Zamfirescu, le président du jury national, avait raison d'écrire en 1981, dans la revue *Le théâtre* (no. 7—8), après la troisième édition du Festival national « L'Hymne à la Roumanie » : « La participation à une telle compétition n'est pas un fait courant d'agenda ou d'une fête quelconque ; elle représente un hommage fondamental et définitif, que nous devons à notre culture nationale et aux idéaux humanistes qu'animent cette culture ».

Das sozialistische Zeitalter war es, das die schöpferischen Kräfte unseres Volkes freilegte, anspornte, und der Musik das Signum der Permanenz verlieh. Der Sozialismus war es, der der rumänischen Spiritualität, ihrem Anspruch auf Freiheit und nationale Unabhängigkeit, Fortschritt und Zusammenarbeit mit allen Völkern der Welt, ungeahnte Dimensionen eröffnete. Stellen die kulturellen Leistungen unvergängliche Zeugnisse der Menschheitsentwicklung in Zeit und Raum dar, identifiziert sich das heutige Rumänien, sowohl was seine Existenz im allgemeinen und die Musik im besonderen angeht, mit Schöpfungen die eine aussergewöhnliche geistige Effervescenz verraten — ein Vorgang der ohne Beispiel im moralischen und ästhetischen Dasein unseres Volkes ist.

Der HOMO MUSICUS ist Realität geworden. Er lebt und wirkt als Musikfreund, als Bewahrer des nationalen Kulturerbes, als Sänger unserer Zeit, als schöpferisch Tätiger, als Darsteller und Musikologe der Volksmusik und der zeitgenössischen Musik, als Kämpfer für das musikalisch Schöne, ein Vorgang, der alle Schichten unseres Volkes umfasst.

Die heutige rumänische Musik setzt die antike dakisch-römische Musikkultur, sowie die Blütezeit der byzantinischen Musik fort. Sie offenbart sich durch Werke voller Originalität, im Heldenepos, in der Doina, die Poesie, Hang zur Träumerei, zu kraftvollen Rhythmen und aufwühlenden Balladen verraten, wie etwa *Miorița* (Das Lämmchen), *Meister Manole* oder *Sonne und Mond*. Die rumänische Musik unserer Zeit erfüllt die Ideale jener Meister, die in der Vergangenheit für die Kunst als Ferment kommender Zeiten, als Kampfsignale für Freiheit, Einheit und Fortschritt kämpften. Die Musikkultur des sozialistischen Rumänien erfüllt das patriotische und humanistische Anliegen ihrer grossen Vorgänger, an deren Spitze George Enescu steht. Bedeutende Persönlichkeiten der zeitgenössischen Komponistenschule, der Interpretation, der Musiktheorie und Musikerziehung gründen ihr Konzept auf die Prinzipien der Verbreitung patriotischer und humanistisch-sozialistischer Ideale in der breiten Masse des Publikums.

Die Geschichte der rumänischen Musik stellt einen spezifischen Aspekt des Kamp-

WERTE UND ORIENTIERUNGEN DER ZEITGENÖSSISCHEN RUMÄNISCHEN MUSIK

Vasile Tomescu

fes unseres Volkes für ein freies und würdiges Leben dar, eine Seite auf der die Bemühungen für den Durchbruch der Musik auf einem eigenen Wege mit unauslöschlichen Lettern eingeprägt sind.

Unsere heutige Musikkultur durchbrach die klassenbezogene Orientierung der früheren Gesellschaftsordnung, gegen die sich die Überzeugung und der Kampf so vieler patriotischer, demokratischer Musikergenerationen wandte. Sie ist heute ein Gut des gesamten Volkes, Ergebnis der Bemühungen, der Ideale und gemeinsamer Konzepte der Berufsmusiker, der arbeitenden Massen, der Laienkünstler und aller Musikfreunde. Der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler, die Vereinigung der Theater- und Musikschaffenden, alle Musikinstitutionen unseres Landes stehen in einem ständigen Dialog mit den Laienkünstlern, in einem ununterbrochenen Zwiegespräch mit allen Menschen die unsere sozialistische Heimat aufbauen. Der Dialog der Musiker mit den arbeitenden Massen, mit all jenen die die Musik lieben ist eine ständige Schule, in der Schönheit für *alle* gelehrt wird, ein aktives und effizientes Mittel zur Erweiterung des Horizontes, der Lebenserfahrung und schöpferischen Tätigkeit. Die Musikverbände, die Konzertorganisationen arbeiten stets mit den Exponenten der Massenkulturbewegung zusammen, um die Kontakte des Publikums mit den Schätzen der

Musik zu intensivieren; neue, höhere Ansprüche in der Wechselbeziehung zwischen Musik als künstlerisches Phänomen zu entwickeln, um den Laienmusiker heranzuziehen und zu fördern. Konzerte in Fabriken, die von Diskussionen gefolgt sind, in Schulen, Landwirtschaftseinheiten, in Arbeiterklubs, im Rahmen kulturwissenschaftlicher Volksuniversitäten, durch Rundfunk- und Fernsehsendungen, Schallplatten und Musikliteratur, in Musikzirkeln und Kulturhäusern, in sogenannten « Repertoirelabors », in denen Laienmusiker, Komponisten und Berufsdarsteller begegnen, Wettbewerbe in allen Kreisen des Landes, all diese stellen lebendige und wirksame Methoden dar, um unseren Bemühungen eine einheitliche Finalität zu verleihen. Die Konvergenz aller dieser Bestrebungen erwies sich nach allen Richtungen hin als fruchtbar. Wenn ein Ensemble wie etwa der « Madrigal »-Chor unter der Leitung von Marin Constantin den Gipfel der Vollkommenheit erreichte und sich weltweiten Ruhmes erfreut, müssen wir den Grund hierfür in der Tatsache sehen, daß er sich ständig mit der großen Masse der Musikliebhaber im engsten Kontakt befand.

Die Tonkunst ist eine lebendige, aktive Präsenz im Leben unserer Gesellschaft und jedes ihrer Mitglieder. Die Vielseitigkeit und Größe der rumänischen Musikbewegung, die Tiefenwirkung der Musik in jedem einzelnen Musikfreund, sind Ziele der Kulturpolitik der Partei und des Staates. Sie zielen auf die breite, praktisch unbegrenzte Beteiligung aller Mitglieder der Gesellschaft am schöpferischen Schaffen und fördern diese mit allen Mitteln. Die Leitgedanken die wir in den Dokumenten der Kommunistischen Partei Rumäniens und in den Reden des Generalsekretärs der Partei, Genosse Nicolae Ceauşescu finden, eröffneten dem schöpferischen Denken und der Musikpraxis neue Wege. Es ist das Verdienst des Generalsekretärs der Partei das Landesfestival « Cîntarea României » ins Leben gerufen zu haben, dieser grandiose Wettkampf der schöpferischen Kräfte und fruchtbare Dialog der Berufskünstler mit den Laienkünstlern, dessen Ziel die ständige Verbesserung der Qualität und Meisterschaft des künstlerischen Aktes ist, sowie die Entdeckung und Auslese der Talente unseres Volkes und, weiterhin die Förderung des autochtonen Schaffens

und der Erneuerungstendenzen unserer Musiker. Die Inwertsetzung des nationalen Kulturgutes der Vergangenheit und Gegenwart, seine Bereicherung durch neue Werke, die das Leben, die Errungenschaften und Ziele unserer sozialistischen Nation, der Patriotismus der Werktätigen die beim Aufbau der vielseitig entwickelten sozialistischen Gesellschaft mitwirken — dies sind die Anliegen und die hohe Verantwortung der Musiker im heutigen Rumänien. Die Richtigkeit dieses Weges offenbart sich in den zahlreichen Erfolgen im schöpferischen, interpretativen, musikwissenschaftlichen und pädagogischen Bereich, in der Meisterschaft der Musikschaaffenden und, in gleichem Maße, in der Erhöhung des Interesses und der kritischen Rezeptionsfähigkeit des Publikums.

Die Attribute echter Authentizität und Originalität offenbaren sich heute in der Großzügigkeit und Überzeugungskraft der Inspiration, in der handwerklichen Meisterschaft. Diese Qualitäten stehen im Gegensatz zu den Übertreibungen einer abstraktisierenden, irrationalen, minimalistischen Kunst. Der feste Unterbau der Traditionen der nationalen und universalen Kunst widerspiegelt sich in den besten Werken unserer Musik, die durch ihre tiefe Emotionalität und den semnifikativen Charakter der behandelten Themen, durch die Vielfältigkeit der humanistischen, in Klänge verwandelten, Ideen, gekennzeichnet sind. Unter diesem Zeichen behauptet sich die rumänische schöpferische und interpretative Musik und wissenschaftliche Forschung auch jenseits der Grenzen, indem sie Jahr für Jahr Wertschätzung und Anerkennung, bedeutende internationale Preise erzielt und aktiv am zeitgenössischen künstlerischen Leben der Welt teilnimmt.

Im Lichte obiger Betrachtungen nenne ich einige Beispiele die, unserer Meinung nach, semnifikative Aspekte der verschiedenen Konzepte und Techniken unserer Musik enthalten.

Die Oper *Zalmoxes*, dessen Textbuch der Autor Liviu Glodeanu nach einem dramatischen Poem vom Lucian Blaga verfasste, veranschaulicht den geistigen Führer der Geto-Daker. Sie symbolisiert die Fruchtbarkeit der Erde, den Gesang und Tanz der Vorfahren des rumänischen Volkes. Neben der tragenden Hauptrolle, ein hoher Bariton, nehmen an der Hand-

lung zwei Soprane, zwei Mezzosoprane, zwei Schauspielerinnen, sowie ein gemischter Chor von 12 Sängern teil, gleichwie eine reich besetzte Schlagwerkgruppe. Das Orchester umfaßt alle Instrumentengruppen. Die rhythmisierten Klänge, in mannigfaltigen Unterteilungen überlagert, Cluster, sehr hohe oder tiefe Töne, gesprochene Stellen, Sprechgesang, monodische Rezitative, die chaotisches Gemurmel, schreckerfülltes Flüstern ausdrücken, aleatorische Abläufe, Glissandi, sind die Elemente der vokal-instrumentalen Grammatik der Oper.

Die Oper ist weit davon entfernt die Gestalt Zalmoxes historisch nachzuvollziehen oder romantisch zu verbrämen — über ihn existieren aus der Antike genügend philosophische Zeugnisse und solche die seinen Namen mit der Musik und dem Tanz in Beziehung bringen. Die Oper *Zalmoxes* potenziert den philosophisch-symbolischen Charakter des Stücks von Lucian Blaga, betont die lyrische Komponente und die Haltung der Personen gegenüber dem Guten, Wahren und Schönen. Gegenüber Blagas Vision über die Geistigkeit der Daken, die ihren Niederschlag in diesem Stück in Symbolen und Bildern findet, die mit dem vom Dichter postulierten «mioritischen Raum» in Beziehung stehen, finden wir in der musikalisch-dramatischen Substanz der Oper einen nicht kontemplativen, sondern eher aktiven Widerspruch. Dieser konzentriert eine Essenz des rumänischen Gefühlslebens, die von der Monodie auf modalen und heterometrischer Grundlage als folkloristischer Archetyp ausgeht, von der Heteromorphie, von der Poesie die ihre Apotheose in der Geburt, der Hochzeit und dem Tod des Menschen findet.

Das Stück *Die unendliche Säule*, das den Untertitel «Hommage für Brancussy» trägt, symbolisiert das menschliche Bestreben, mit Hilfe von Geist und künstlerischer Phantasie das Grenzenlose und Unfaßbare zu bewältigen. *Die unendliche Säule* geht vom abstraktisierten, frei behandelten Modell aus, das der große Bildhauer in Rumänien schuf.

Ähnliche Vergleiche bieten sich an: die Musik verdeutlicht Anregungen, die vom dynamischen Kontrast der Skulptur ausgehen, jenes ständige Spiel zwischen der romboldalen Ausweitung und rhythmischen Einschnürungen der Säule. Man könnte weiterhin *Die unendliche Säule* als

uralté Vision und Ausdruck des Volkes eine Zeitspirale benennen. Die «Mikrostrukturen», die das Fundament der Säule von Brancussy bilden, finden in der Musik ihre Entsprechung in einem modalen Kein von drei Tönen, die eine variationale Architektur bilden. Wir begegnen hier der Möglichkeit eines neuen Synkretismus, einer Synthese von zwei Künsten, die nicht durch die strukturelle Integration der Mittel vor sich geht, sondern im Sinne freier inhaltsbezogener Andeutungen eines Bezugspunktes für die künstlerische Phantasie der betreffenden Gattung. Tiberiu Olah verwendet mit viel Geschick die Variationstechnik und strebt nach der Darstellung einer «offenen» musikalischen, asymmetrischen, beweglich instrumentierten Konstruktion, von einigen punktierten Tönen bis zu quasistereophonen Sequenzen, letztlich einer Antinomie zwischen Form und Bewegung, zwischen statisch und dynamisch. *Die unendliche Säule* ist ein einzigartiges emotionsgeladenes Bild, ein Auf und Ab verschiedener Hypostasen von Bewegung und Farbe, das in einem Finalakkord gipfelt, der die Einbildungskraft des Zuhörers in zeitlose Räume projiziert.

Das Konzert für Cello und Orchester von Anatol Vieru, das mit dem 1. Preis beim Kompositionswettbewerb «Königin Marie-José» in Genf ausgezeichnet wurde, ist schon von vielen Cellisten aufgeführt worden.

Der Solopart — so kommentiert der Komponist selbst — löst sich schrittweise vom Orchester und nimmt innerer deutlichere Konturen an; zu Beginn scheint er eher aus melodischen und rhythmischen Bruchstücken zu bestehen, doch verdichtet er sich immer mehr, um sich erst im zweiten, langsamen Satz des Konzertes, voll und ganz zu offenbaren. Der Höhepunkt dieses Satzes ist gleichzeitig der Gipfelpunkt des gesamten Werkes und stellt gleichsam sein Gravitationszentrum dar. Nach diesem Moment scheint sich der Solist zu desintegrieren wie jemand der seine Pflicht getan hat.

Das Cellokonzert trägt einen offenkundig mosaikartigen Charakter, den es sogar mit einer gewissen Desinvoltüre betont. Bei seinem Erscheinen, offenbarte *das Konzert* seine ästhetische Unabhängigkeit gänzlich unostentativ; es schien ein folkloristischer Spätling. Tatsächlich war es vorwegnehmend und zukunfts-

weisend. Damals war man auf den orthodoxen Dodekaphonismus eingeschwenkt. In der Jury des Wettbewerbs wurde das Werk vor allen vom einem jungen Komponisten der damaligen Avantgarde, Henry Pousseur, unterstützt, während der akademischere Starkritiker der Avantgarde H. Stuckenschmidt eine Arbeit vorzog, die sich auf schönbergischen Gleisen bewegte.

Die Sinfonien von Wilhelm Berger verwandeln kaum angedeutete Inhalte oder lyrische, epische, dramatische Nuancen, die von dem Titel oder einer poetischen Idee angedeutet werden. Sie verleihen dem Archetypus der Gattung einen neuen, emotionalen Inhalt, ein leidenschaftliches Denken, eine verdichtete Expressivität, die im zeitgenössischen Humanismus wurzeln.

Die 13. Sinfonie, «Sinfonia solennis», ist der 100. Jahrfest von George Enescu gewidmet. Ihre Uraufführung fand am 11. Mai 1981 durch die Staatsphilharmonie «Banatul» in Timișoara unter der Leitung von Remus Georgescu statt und stellt eine der ergreifendsten Ehrungen des grossen Musikers dar.

Die Generosität der Poesie von Enescu, der melismatische Fluss seines *Unisono-Präludiums* – eines der Embleme der Originalität des Meisters der hier den Seintementinstrumenten die Wärme und Ausdruckskraft der menschlichen Stimme verlieh –, die aufwühlenden Klänge der Flöte aus *Oedipe*, setzen sich gewissermassen in der *Sinfonia solennis* fort. Sie ist als eine Trias aufgebaut – These, Antithese, Synthese – mit einer episch-dramatischen Dominante. *Die 13. Sinfonie* von W. Berger weist in den beiden ersten Sätzen das Prinzip der Sonatenform und, nicht weniger hervorsteckend, das Prinzip der Variation auf, die das Finale beherrscht. Die dramaturgische Entwicklung des Werkes erinnert an eine Idee von Enescu, der den Ablauf seines Lebens mit «einer Bogensaite» vergleicht, «die gespannt, schwingt und langsam in ihre einfache, gerade Ausgangstellung zurückkehrt».

Die chromatische Potenzierung bis zur Verflüssigung des tönenden Ablaufs klärt sich im Finale wie der Himmel nach dem Sturm und gipfelt am Ende in einem *Largo contemplativo e statico, tranquillo e trasparente*, das eigentlich die Prämissen des sinfonischen Dramas darstellt.

Das Unisono-Präludium von Enescu lebt in der Kadenz der Solovioline, untermalt vom Rauschen der Pauken, und stellt den schlagenden Beweis dar, dass nicht der Buchstabe, sondern der Geist und die Sensibilität von Enescu die eigentliche Permanenz im Schaffen unserer zeitgenössischen Komponisten darstellen. Das Finale der *Sinfonie* von W. Berger deutet an, dass Leben und Werk des Musikers spiralenartig ansteigen, eine Rückkehr, mit neuen Erfahrungen, zu der schlichten und geraden Stellung, von dem es ausging...

Aus dem Schaffen des Komponisten Pascal Bentoiu, der beim Opernwettbewerb «Guido Valcarenghi» (Italien) für die Oper *Hamlet* mit dem ersten Preis und vom italienischen Rundfunk und Fernsehen für die Oper *Die Opferung der Iphigenie* mit dem gleichen Preis ausgezeichnet wurde, wollen wir uns bei dieser Gelegenheit seiner *Fünften Sinfonie* zuwenden. In diesem Werk spricht der Autor folgendes Anliegen aus: «Ausgang von einem einzigen Ton (ein zentrales A, gespielt von der ersten Oboe) und stufenweise Erfassung des gesamten tönenden Feldes in einer einzigen etwa 25 Minuten dauernden Bewegung. Gleichzeitig wird eine Überquerung durch die aufeinanderfolgenden Phasen des musikalischen Denkens versucht: Monodie, Heterophonie, Diaphonie, Polyphonie, diatonische und chromatische Harmonie, Polytonalität, Atonalität, Reihentechnik, bis zur endgültigen Pulverisierung der Tonsprache und Rückkehr zu einem einzigen tiefen Ton (auch in A), der einen neuen evolutiven Zyklus voraussetzt. *Die Sinfonie* ist nonrepetitiv; es gibt keine wiederkehrenden Themen, bloss eine ununterbrochen dahinströmende Melodie, die, stellenweise, mit parallelen Stimmen voranschreitet.

Jede bedeutende Epoche ist durch eine gewisse Identität der Klangfarbe gekennzeichnet. So scheint der Beginn bis zur polyphonen Ausweitung bis zu vierzehn Stimmen, von den Solisten beherrscht (vor allem von Holzbläsern und Saiteninstrumenten); der Übergang der Polyphonie zur Harmonie wird von den Blechbläsern dominiert. Der Augenblick des Durchbruchs des vollkommenen Akkordes ist von der grossen Orgel gekennzeichnet».

Erschüttert von den Ereignissen des zweiten Weltkrieges, von der Zerstörung Dresdens im Feuersturm der Bomben,

dieser einzigartig schönen Stadt, der Künste und Architektur, aufgewühlt durch die Bedrohung der Welt durch die absurde Aufrüstung, verwendet der Komponist Theodor Grigoriu Melos und Poesie des europäischen Kulturerbes, um seinem Oratorium Authentizität und Form zu verleihen.

Das Oratorium *Canti per Europa* ist eine Folge von vier Fresken, deren jede eine symbolische Hypostase Europas unserer Zeit darstellt. Jenes Europa, das den Antagonismus zwischen der Grösse geistiger und materieller Schöpfungen und der elementaren Entfesselung der zerstörerischen Kräfte erlebte. Der Begriff «Freske» wird hier nicht darum verwendet um einen Rahmen für den Ablauf der Ereignisse darzustellen, sondern um die Dimensionen und den zeitlichen Ablauf der Aktion auszudrücken. Der Komponist versucht einen wahren Strom von poetischen und tönenden Bildern im Milieu des Konzertsaaes auszudrücken, um einen wahren, unendlichen Impact in der Innenwelt jedes Zuhörers auszulösen. Die Vielfältigkeit der musikalischen Vorgänge, die sich zu einem kohärenten Ablauf ordnen, stellen die Auseinandersetzung zwischen Zorn, Angst, Leiden, Verzweiflung und Sicherheit, Hoffnung, Freude und Licht dar. Dieser bewegte Dialog der Ideen und Gefühle, der aus dem Kampf zwischen Leben und Tod, Krieg und Frieden und alldem was die Menschheit erlebt beziehungsweise bedroht, entstand — ein Kampf der nicht nur Europa, sondern den ganzen Planeten Erde betrifft —, stellt eine echte Freske dar, ein «Bild ohne Rahmen».

Die Wirkung dieser Musik auf uns, ihr Appell an unser Gewissen, zu einer unbeirrbaren, dynamischen, eindeutigen Haltung, entgegengesetzt aller Passivität und Zweifel, erhält ihre Impulse aus der Struktur des Oratoriums, aus der ständigen Konfrontation zwischen dem statischen Element, das durch einen Vorhang überlagerter tönender Spots angelegt ist, und dem expresiven melodischen Element, mit seinen verdichteten thematischen Ideen die im Modalismus unserer Folklore wurzeln. Die reichen rhythmischen und

chromatischen Strukturen, die Beweglichkeit der Harmonik und der Instrumentation heben durch ihre Kontrastwirkung diesen stabilen melodischen Faktor hervor, der stellenweise von den Grossmeistern der Musik, Bach und Mozart, inspiriert ist — oder von den anonymen Schöpfern der byzantinischen und gregorianischen Kunst.

Die erste Freske evoziert den Raub der Europa, den Rimbaud in seinem Gedicht beschreibt und der die Menschen beschwört die dem Kriegsgott gebrachten Opfer nicht zu vergessen. Die zweite Freske des Oratoriums, «Die Kindheit des Demiurgen», ist in blutigen Farben und apokalyptischen Rhythmen gehalten. Die «musikalische Aktion» wird zu einer «Action painting» und strebt zu einer idealen Spontaneität, Ergebnis der rigorosen Gesamtstruktur und der Freiheit im Detail, die dem Zufall unterworfen ist. Eine Antinomie zwischen Existenz und Geschichte.

Die dritte Freske, «Die Klage der Musen», ist von den Versen von Eminescu, Goethe, Shelley, Lorca, Rilke und Pusckin inspiriert und weist den Charakter eines *Lacrimosa* auf. Sie enthält ein Memento aus der *Matthäuspasion* von Bach. Eine Litanei für eine Welt die ihre Musen zu verschlingen bereit ist, auf die zarte Schönheit der Uta von Naumburg oder die wundervollen Wandmalereien von Voroneţ zu verzichten. Dieser Teil wird von menschlichen Formen und Farben beherrscht, die irdische Freuden und Extasen ausdrücken. Zum Abschluss dieses Teils suggerieren die ernstesten Klänge der *Sinfonie g-Moll* von Mozart die Dramatik unserer Zeit und lassen die Beschwörung des sonnigen *Frühlings* von Boticelli, wie einen Hoffnungsstrahl nach einem Sturm, umso sinnfälliger erscheinen.

Dieses Werk von Theodor Grigoriu ist von der illustrativen Programmmusik ebenso weit entfernt wie von den Extremen der abstrakten Kunst. Ihr Wert besteht in der reichen Substanz des poetischen und musikalischen Diskurses, in der Originalität des Denkens, in der Dichte ihrer Gefühle und bestätigt durch ihre Quali-

täten die glückliche Definition der Verse Rilkes die diese dritte Freske anregten :

*Musik: Atem der Statuen, vielleicht;
Stille der Bilder.*

Du Sprache wo Sprachen enden...

Die vierte Freske auf Verse von Dante ist ein Hymnus auf Appollo, die das Finale dieses Teils wie eine Aura umgibt. In ihr besingt der Autor als einzige Alternative zum Worte MENSCH — « Die Liebe, die bewegt die Sonne und die Sterne »

(L'Amor che move il sol e l'altre stella). Dieser letzte Vers der *Göttlichen Komödie* drückt die Botschaft aus, Europa und der ganzen Welt zugehören, das hohe Streben nach Liebe, Harmonie und Wahrheit. Die Musik dieses Teils ist besonders inspiriert und ist als eine « Spirale der Harmonie » angelegt. Ein « tönendes Wunder », als simultane Intonation des Chors und des Orchesters. Eine Folge von identischen Akkorden, die zur harmonischen Apotheose C-Dur überleiten, die Goethe als die « Tonart der Erde » bezeichnete.

L'ÉVOCATION DU PASSÉ DANS LE FILM ROUMAIN

Où sommes-nous?

Florian Potra

Dans *La culture roumaine et l'universel*, essai publié en décembre, 1981, Constantin Noica posait la question, pour se préparer à y répondre par un sinueux *glissando* aporétique, de la place de notre culture dans le contexte universel « Où sommes-nous? ». Mais la réponse directe ayant été anticipée dans quelques alinéats précédents, l'éminent penseur plonge doucement dans les eaux d'une homélie récupératrice ou seulement consolatrice « Où sommes-nous? ». Il serait intéressant de voir non seulement le renouveau de la culture européenne par les petites cultures, mais aussi la manière dont elle s'y reflète. Sous ce rapport il se pourrait que nous représentions dès maintenant un « point de vue » européen et presque « une conscience de soi de l'Europe ». Nous représentons donc « dès maintenant » (ce « dès maintenant » nous paraît délicieux !) un « point de vue » européen et presque « une conscience de soi de l'Europe » (et, implicitement, du monde entier) mais nous ne sommes pas, malgré tout, une culture qui « s'élève à l'universel ». Ce privilège n'appartient qu'aux « cultures française, anglaise, allemande et, à partir du XIX^e siècle, à celle russe, toutes européennes ». À leur suite viendraient, en bon ordre, les cultures espagnole et italienne qui n'ont pas (re)trouvé l'échelon de la culture universelle. La culture roumaine, elle aussi, n'a pas atteint ce degré, mais s'inscrit dans la vision de cette construction pyramidale « immédiatement après » celle italienne et celle espagnole (s'élevant même « au niveau » de la culture espagnole moderne, au moins de celle métropolitaine). Pas seule, d'ailleurs, mais « en compagnie des cultures des pays limitrophes ». La culture russe étant universelle depuis un siècle, les voisins se résument aux Bulgares, Yougoslaves et Hongrois, en immédiate contiguïté avec les Grecs et les Albanais, respectivement, avec les Tchécoslovaques et les Polonais. « Nous occupons, donc, la troisième place, même si on nous la conteste parfois et l'important n'est pas de changer cette classification, mais d'obtenir, *aux côtés* des autres, l'entrée dans l'universel ». L'ardeur classificatrice se tempère ainsi, sagement, dans la recherche et l'obtention de « l'entrée dans l'universel ». Au-delà de la capricieuse variation « compétitive »

des places. Sagement, parce qu'au fait nous n'occupons pas — suivant la terminologie sportive — une « honorable troisième place » mais, dans un décompte plus nuancé, tout au plus, la 7^e ou 8^e place. Il nous reste, donc, d'après les comptes de Noica, la possibilité de regarder de dos au moins fix drapeaux étrangers (Dans le langage purement sportif du foot-ball, auquel nous envoi, de gré ou de force, cet appétit de classifications, nous n'aurions pas le droit de participer, en Europe, à la Coupe des Champions et à la Coupe des Coupes, mais seulement, à la Coupe U.E.F.A. ...).

Entrons, donc, dans l'universel, qui, seul, compte en réalité, sans perdre des tempi précieux en regardant à gauche et à droite. Mais comment? « Le critère d'une culture qui s'élève à l'universel est l'autarcie, ce qui veut dire qu'elle se suffit à elle-même » répond l'auteur des *Lettres sur la logique*. La preuve? « La chose est évidente parce que celui qui parle dans la langue d'une telle culture n'est pas obligé d'apprendre d'autres langues... ». Donc, nous n'avons qu'à nous mesurer avec le mètre indiqué, parce que « le critère sera le même: nous ferons notre entrée dans l'universel lorsque les étrangers *devront* apprendre notre langue, tout comme à présent ils doivent apprendre le français, l'anglais, l'allemand ou le russe ». Quels étrangers? Ceux des « petites cultures », sans doute, étant donné que les champions

des grandes cultures « autarciques » n'ont pas besoin d'apprendre d'autres langues ! ? Et si les Anglais, les Allemands, les Russes et les Français n'apprennent pas notre langue, que ferons-nous ? (Laissons passer la sensation utopique-impérialiste, d'un impérialisme culturel, d'ailleurs identique à l'impérialisme proprement dit, que suggère ce péremptoire « ils devront »).

Dans un *Dialogue intérieur du traducteur ou « la dispute du théoricien avec le praticien »* (Secolul 20, 1982). Leon Levičhi commence par dénoncer le caractère illusoire d'une telle prétention : « L₁ Rien de plus naturel que l'aspiration des jeunes littératures à l'universalité ; et cela, comme tout postulat, nous épargne les discussions. Le problème réel est celui de la méthodologie qui permette l'entrée dans l'universel. La solution optimale serait l'universalisation de la langue dans laquelle est écrite une jeune littérature... L₂ Optimale, mais utopique... » (À retenir que Levičhi préfère le terme de « jeune littérature » à la division en « grande » et « petite »). Les étapes essentielles de cette méthodologie seraient « d'abord, que les lecteurs étrangers apprennent que nous avons une littérature » par l'intermédiaire d'histoires de la littérature roumaine, bien traduites et mises au jour, ensuite, par des traductions littéraires des plus parfaites (exécutées par des Roumains, mais supervisées par « des Anglais ayant une instruction philologique sérieuse »). Mais, je me demande quel est le nombre des étrangers qui lisent des histoires des littératures nationales, comme une toilette préalable à la pénétration dans le panthéon des littératures proprement dites ? Bien petit. Quant aux traductions — une fois obtenues et, supposons, d'une qualité exceptionnelle, qui les imprimera, nous ou une petite entreprise éditoriale, jeune et enthousiaste, d'Angleterre, ou un grand éditeur britannique et/ou américain ? Plus exactement, *qui demandera* ces traductions ?

Il serait peut-être utile de regarder, également, dans les jardins des voisins, ceux mentionnés par Constantin Noica, ceux « aux côtés desquels » nous pourrions obtenir « l'entrée dans l'universel » : une étude comparative des efforts nous aiderait, sans doute, mutuellement. Jusqu'à présent, je ne connais que la position du lettré budapestois Illyes Gyula, récemment disparu, qui, dans une auto-interview

accérée (c'est lui qui demande, c'est lui qui répond, tout comme Levičhi dans son dialogue intérieur) ayant comme titre *Comment nous faire connaître ?* part de la prémisse que la littérature hongroise dispose « d'œuvres de dimensions universelles » qui ont été déjà traduites dans des langues de large circulation : malgré ce fait, elles n'ont pas eu un écho convenable et elles ne sont pas restées dans la mémoire du lecteur occidental. Pourquoi ? « Tout d'abord » — répond le poète voisin — « parce que c'est nous mêmes qui les avons traduites... Nous les avons proposées. Donc, ce fut une offre sans demande. D'autre part, tout a été réalisé d'une manière sporadique, sans une ligne cohérente. C'est-à-dire que les étrangers qui sont tombés sur un livre de Kosztolányi, de Kunecz, de Karinthy, de Zilahy, de Füst ou de Heltai ne se sont jamais doutés que ces auteurs appartenaient à la même nation que Mikszáth ou Jókai qu'ils avaient lus autrefois, occasionnellement. Le pays n'apparaissait donc pas comme une toile de fond pour ces auteurs au moins pour détruire le cauchemar des *jokos* avec répétition, des *cikos* macérés et des *csardas* en plein mirage. Offrir à un public étranger, sans un minimum de demande, d'intérêt et de curiosité de sa part c'est faire preuve d'inefficacité et si, malgré tout, l'offre se produit, elle demande une certaine cohérence et des repères systématiques par des rappels continus ».

Dans les trois sources citées il s'agit de littérature, même si « le vieux de la cité », Constantin Noica, considère la sphère plus large de la culture. Or, dans la sphère de la culture entrent, ou doivent entrer, avec des droits égaux, les arts non verbaux, comme la musique, la peinture ou la sculpture : ils n'ont pas besoin d'être traduits, leur diffusion internationale ne dépend pas strictement de la connaissance des langues originales des artistes. Sans doute, Brâncuși est universel par les formes et les matériaux de ses créations, tout comme Enesco est universel, lui aussi, par les sons « appropriés ». Ni madame Guggenheim, ni monsieur Yehudi Menuhin n'ont appris, *n'ont pas été obligés d'apprendre* le roumain pour comprendre la génialité des deux grands Roumains. De toute façon, plus grands que monsieur Ionel Jianou, l'un des deux hommes qui — d'après les dires de Noica — montreraient

à la culture occidentale « la manière dont elle pourrait se restaurer » elle-même, l'autre étant Mircea Eliade, qui, de plus, s'est proposé de « dénoncer "le provincialisme" » de cette même culture !

Plus modeste, mais non moins efficace, un autre Mircea, Martin cette fois, et plus jeune, se contente de s'occuper du « provincialisme » de *notre* culture, dans l'essentielle et l'élégante étude *G. Călinescu et les complexes de la littérature roumaine*, qui passe en revue les multiples motifs et états d'inconfort — historique — du lettré autochtone, presque tous réductibles, suggère Martin, aux « complexes de l'isolement provincial ». En détail, tous sont des complexes d'infériorité : « le complexe du commencement continu », celui de « l'absence des chefs de file (d'avant-garde européenne sans doute) et du "manque d'audience" ». Pour la période plus récente, celle des dernières décennies, j'ajouterais encore un complexe, cette fois, de supériorité : « le complexe du mépris vis-à-vis des arts "mineurs" » (ou nouveaux, jeunes, non traditionnels) et, surtout, vis-à-vis du film. Il faut noter qu'entre les deux guerres mondiales, quand nous n'avions pas encore une véritable industrie du cinéma, les intellectuels et surtout les écrivains — et non des moindres, parmi eux, Noica lui-même — ont témoigné d'un intérêt sociologique beaucoup plus vif pour le 7^e art que leurs confrères contemporains, malgré le développement actuel de l'industrie spécifique. S'il est vrai que quelques écrivains comme Marin Preda, Eugen Barbu ou Fănuș Neagu ont écrit des scénarios — originaux ou adaptations, d'ailleurs, bien au-dessous du standard de leur œuvre littéraire — la mentalité prédominante et persistante parmi les membres de la « Galaxie Gutenberg » reste ou bien l'exclusion du film du cercle des arts (en le considérant comme un simple spectacle divertissant, éventuellement comme une source de revenus supplémentaires, faciles à obtenir) ou bien son acceptation en tant que phénomène esthétique fortuit, isolé, impuissant d'acquiescer des racines et des fruits d'« essence solide ». Mais au-delà de toute polémique destinée à démontrer (ou à nier) un possible caractère d'œuvre d'art du film — polémique ici non avenue parce que nous prenons comme point de départ le postulat du film comme œuvre d'art — nos intellectuels et surtout les écrivains,

semblent ignorer la chance supérieure du film de projeter la culture nationale au firmament de l'universalité. Supérieure au moins comme vitesse de transmission, d'irradiation dans le temps et de diffusion dans l'espace. Mais aussi — sait-on jamais ? — peut-être par sa force de fascination, sans tenir compte de l'énergie documentaire, informative, cognitive, portant le sceau de tous les aspects de la vie nationale.

Il est cependant entendu que le territoire de la république des arts n'est pas gouverné par une loi immuable ou par une réglementation juridique du rapport de communication littéraire et de communication filmique : Jorge Luis Borges, par exemple, a apporté à la spiritualité argentine moderne une gloire plus grande que Fernando Solanas (*La Hora de los hornos*, L'heure des fours), mais il est presque sûr que Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, Vies sèches) et, surtout, Glauber Rocha (*Antonio-dos-Mortes*) sont des artistes plus vigoureux et plus représentatifs que Jorge Amado lui-même, comme émissaires de la culture du Brésil contemporain. Qui est plus utile et plus « exponentiel » pour la connaissance et pour le prestige de la Hongrie dans le monde, un Déry Tibor ou un Jancsó Miklós ? Les deux, peut-être, mais le fait même qu'un cinéaste de valeur est, au moins, mis en discussion de la même façon qu'un écrivain consacré, est révélateur pour notre plaidoyer. Combien de personnes dans le monde connaissent un, pour ne pas dire deux ou trois, noms d'écrivains (y compris ceux portés à l'écran) du Japon ? Bien peu. Par contre, nombreux sont ceux qui connaissent Mizoguchi et Kurosawa et, par l'intermédiaire de leurs œuvres filmiques, quelque chose sur le Japon, son histoire et son peuple. La démonstration pourrait continuer faisant le tour idéal du globe, liant le Sénégal au Maroc, l'Iran à l'Inde et au Mexique, le Canada à l'Australie, avec des retours européens à la Suisse, l'Espagne et la Finlande, sans éluder les grandes cinématographies de l'Union Soviétique, de la France, de l'Italie, de l'Allemagne Occidentale, de la Suède toutes ensemble et chacune à part se sont confortablement installées dans le Parnas des Muses et de la Poésie, autour d'une table qui n'est pas carrée, mais ronde, comme pour les égaux, où la participation, la présence

comptent plus que l'esprit de compétition (ainsi que le voulait finalement Goethe, aussi, sous la coupole de son concept de *Weltliteratur*).

Ayant comme point de départ la ferme confiance dans le surplus de chances accordées à l'art du film, comme virtualité d'affirmation, d'«entrée dans l'universel» et, implicitement, de diffusion des valeurs d'une culture nationale, il faut reconnaître ouvertement que le film roumain — tout comme la littérature, d'ailleurs, d'après C. Noica — n'a pas acquis une place dans le symposium de l'universalité, à l'exception, pourtant, du dessin animé (le 8^e art !) de Gopo qui est effectivement un cinéaste «universel» : malheureusement, il n'a pas répété sa performance dans le long métrage de fiction, quoiqu'il l'ait fréquenté avec assiduité, négligeant sa vocation centrale (encore une fois, malheureusement). Cela ne veut pas dire que nous n'avons pas nos propres «sommets», cristallisés dans le processus de développement de la production nationale, à l'échelle nationale, dans un autre rapport que la production mondiale. (Un beau jour, quelqu'un, historien ou «archiviste», devra publier un indice des échos de presse et, aussi, un substantiel choix d'extraits, de chroniques, de comptes rendus, de correspondances de la critique étrangère concernant les films roumains présentés à l'étranger, parce que les étrangers sont, d'un certain point de vue et jusqu'à un certain niveau, le jugement même de la postérité).

Tenant compte de l'échafaudage créé par Noica relatif à l'édifice (européen) des cultures et surtout de la place attribuée à notre culture (la troisième ou la septième) — il faut reconnaître, avec toute honnêteté, que, du point de vue cinématographique, nous nous plaçons sous le niveau atteint, en général, par la culture roumaine et, aussi, sous le niveau de chaque domaine à part : le domaine de la littérature, des arts figuratifs de la musique et même du théâtre (comme dramaturgie et comme art du spectacle). Où sommes-nous du point de vue de l'art du film ? Nous n'avons pas réussi à imposer le film roumain dans le monde, en dépit du fait que nous avons donné les signes d'une existence positive : un prix de mise en scène à Cannes (Ciulei, 1965), un prix à Acapulco (Pintilie, 1966), plusieurs aux festivals du film pour les jeunes et les

enfants (Elisabeta Bostan) et beaucoup d'autres encore, mais sans importance. D'une part, les prix n'ont pas été d'envergure décisive, d'autre part, ils n'ont pas tissé entre eux et tous ensemble un fond compacte de civilisation cinématographique distincte, homogène, ils ne se sont pas entraidés, assemblés dans une grappe compacte.

Et alors pourquoi cette ardente agitation autour de notre cinéma, du moment où les résultats sont encore trop peu convainquants, peu encourageants ? C'est justement parce que en le considérant l'un des canaux de communication avec l'étranger, le plus court et le plus efficace, qui mène à la conscience (esthétique) de son propre public local — le film roumain a le besoin (mais, aussi, la possibilité) de faire un saut de qualité. La garantie en est, d'abord — à mon avis — une plus grande infusion de culture en même temps qu'une passionnante solidarité des hommes de culture, en général, et des lettrés, surtout. Il faut parcourir un itinéraire semblable à celui indiqué par George Călinescu aux écrivains et effectué par eux (tout comme par les cinéastes étrangers renommés) sur une considérable distance, au moins. «Ce qui nous intéresse c'est d'atteindre à travers la culture la conscience artistique» (des cinéastes, des critiques, du public).

Après la guerre les écrivains ont manifesté leur solidarité par la formation d'un front compact autour du film *Reconstituirea* (La reconstitution), en le protégeant par l'argumentation de sa viabilité esthétique et politique. Mais cette prise d'attitude, individuelle et collective, a été occasionnelle et s'est épuisée dans «une seule campagne» : après quoi ce film a trouvé pour le bien ou le pire sa voie vers les écrans, l'intérêt pour le cinéma national s'est estompé (et même éteint) et, comme d'habitude, on n'a plus produit des «rapels», on n'a plus établi des médiations et des nexures capables d'assurer la cohérence et la continuité d'un état de soutien permanent du film roumain en tant qu'œuvre d'art.

Ceux qui se trouvent, ou se sont trouvés, pour un temps, à l'intérieur ou en tête de la cité du cinéma, ont cultivé la concession, avec ou sans vouloir. Ce n'est pas vrai, par exemple, comme le pense Ioana Mălin dans un article de *România literară* que Titus Popovici —

le seul lettré, à côté de Francisc Munteanu, qui ait fiancé sa destinée artistique à celle du film — et « qui a commencé à démontrer avec le même espoir éprouvé en 1955, que le scénario de film a le droit d'aspiration au statut d'une authentique œuvre artistique ». Plus précisément, il n'a pas démontré cette chose qui, d'ailleurs, est d'une importance secondaire, du moment où l'essentiel a été et continue d'être d'arriver au *film* (et non au scénario) comme authentique œuvre d'art. Ce n'est pas vrai, non plus, que « tout simplement, Titus Popovici continue d'être l'écrivain... » : non, parce que dans aucun de ses films, y compris ceux de ses œuvres en prose portées à l'écran, Titus Popovici n'a pas atteint l'attitude expressive de sa propre œuvre littéraire (style, comme moyen personnel de connaissance). Certes, Titus Popovici est un écrivain, un prosateur authentique ; comme scénariste, quoique le plus précieux que nous ayons, il a été chaque fois sous le niveau de soi-même, prisonnier surtout du conte cinématographique traditionnel (*story*) du type hollywoodien, qui aussi « solide » et vérifié qu'il soit, comme efficience de propagande, il rapproche le film du cinéma commercial, plus que du cinéma d'art. On peut signaler la même évidente concessivité et permissivité technique-stylistique chez tous les lettrés qui ont collaboré à Buftea, d'Eugen Barbu à Fănuș Neagu, à Marin Preda, à Augustin Buzura (pour ne citer que les plus illustres). Le seul qui s'est efforcé, avec constance, à déterminer une cohabitation plus serrée entre le ferment culturel (extrait de la grande tradition nationale) et les besoins du film est Mihnea Gheorghiu, avec des intentions et des solutions souvent incomprises et mal fructifiées par les metteurs en scène (*Zodia fecioarei*, par exemple, *Hyperion* et même *Purebista*, sans doute, plus substantiels dans « la phase écrite » que dans la copie standard des films).

Encore une fois, essentiel semble être de gagner les hommes de culture et les écrivains en faveur de la cause du film national comme art. Et cela, en leur demandant, pour l'obtenir, l'engagement de toute leur personnalité créatrice, à la tension idéatique et émotive qui palpite dans leurs propres œuvres littéraires. (Et de plus, avec une toujours plus grande connaissance et accoutumance avec le langage spécifique du film). Parce que,

en toute vérité, les véritables *écrivains de film* ne sont ni Titus Popovici, ni Ioan Grigorescu, ni Petre Sălcudeanu etc. comme on pourrait le croire, mais un Dan Pița ou un Mircea Daneliuc, ou Malvina Urșianu, c'est-à-dire *les auteurs... des films d'auteur*, avec des scénarios et des mises en scène assurés par eux-mêmes. Leur « écriture » est d'ailleurs la plus cinématographique (ou la plus filmique), ayant des précédents dans la « re-écriture » d'un Lucian Pintilie ou d'un Mircea Săucan. C'est ainsi qu'une légitime dialectique du scénario roumain pourrait proposer comme thèse, soit la « cinématographisation » du lettré, de l'écrivain, de l'intellectuel, soit « l'intellectualisation » du cinéaste avec, au moins, des effets toujours plus intéressants, nivelant la voie vers le si attendu chef-d'œuvre. (À un moment donné, quelqu'un a mentionné « l'obsession du chef-d'œuvre », une certaine anxiété de la critique dans sa messianique attente ; la mesure dans laquelle une telle « obsession » pourrait se constituer dans l'un des plausibles complexes du film roumain ; mais il est à supposer qu'elle ne peut comprendre toute la vie cinématographique et, qu'en fait, elle est plutôt une « fixation », un « mythe » des critiques, de certains critiques).

Les films roumains qui — au-delà des éventuels prix obtenus et des habituelles et diluées adhésions de circonstance de la critique étrangère — ont suscité un certain intérêt aux galas ou festivals internationaux sont peu nombreux : *Pădurea spînzurașilor* (La forêt des pendus), *Moara cu noroc* (Le moulin qui porte bonheur), *Reconstituirea* (La reconstitution), *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures), *Răscoala* (La révolte), tout aussi nombreux que les doigts d'une main. Il y a eu plusieurs prix, mais ils ont récompensé des aspects partiels, soit « le thème », soit l'intention didactique-éducative, soit le niveau technique, mais sans établir la valeur esthétique (absolue) qui, évidemment, implique et comprend les autres valeurs, aussi (morales, sociales, pédagogiques etc.). Les mêmes films figurent, naturellement, dans les « sélections » opérées par la critique autochtone, qui ne pouvait éluder l'impulsion presque spontanée d'établir une échelle des valeurs, aussi relative qu'elle soit. D'ailleurs, cette impulsion, ce besoin d'établir un certain ordre au domaine des évaluations et des

jugements critiques, sont également ressentis par les cinéastes mêmes (et par les producteurs, aussi), non parce qu'ils auraient la conscience de leurs propres vertus et limites, mais justement parce qu'en général, ils ne l'ont pas !

Une tentative très libre de systématisation a été entreprise par Ioan Groșan, en 1978, dans *Echinox*, revue des étudiants de Cluj. Les critères, mis sous le silence, sont destinés à être approximativement devinés et la formule se confesse frivole : c'est la formule des classements divisionnaires des championnats de foot-ball. L'auteur se justifie en soutenant que « l'impasse traversée si difficilement par le film roumain » et « la situation à peu près similaire du point de vue de la valeur dans laquelle se trouve notre foot-ball » l'ont conduit à « l'idée de l'organisation d'un système compétitif qui permette, ou même favorise, l'obtention de grandes performances au domaine cinématographique, aussi », et il continue : « Aussi longtemps que les réalisateurs, surtout ceux qui dirigent le film roumain, n'ont pas de repères claires... il est absolument nécessaire d'instaurer une hiérarchie, aussi honnête que possible et de bonne croyance dans la babylonie cinématographique et une opération ordonnatrice, également » et « pour que tout le monde nous comprenne » Groșan adopte « le modèle offert avec générosité par le sport-roi, le foot-ball ». D'ici, « des divisions de valeur », non entièrement rigides, définitives, permettant l'accès, « la promotion » d'une catégorie inférieure dans une autre, supérieure (donc, implicitement, la rétrogradation), par l'intermédiaire des mêmes vérifications dont on use dans le foot-ball. Reconnaissons qu'aussi superficiels qu'ils paraissent, les classements de Groșan établissent une première subjective/objective systématisation de valeurs, éternellement discutable, comme attribution de lieux précis, mais acceptable comme indication générique, symptomatique, comme groupage d'affinités et de tendances. D'ailleurs, Groșan « ne sélectionnes pas » les meilleurs des meilleurs, mais il cherche et il trouve une place, de 1 à 50, à tous les metteurs en scène actifs en 1978 (à l'exception, inexplicable, de l'omission d'Alec G. Croitoru et, surtout,

de Paul Călinescu). Voici cette étrange classification :

Division A 1978

1. Liviu Ciulei — *Pădurea spinzu- (1)*
raților (La forêt des pendus)
2. Lucian Pintilie — *Reconstituirea* (2)
(La reconstitution)
3. Mircea Daneliuc — *Cursa* (3)
(La course)
4. Dan Pița — *Tănase Scatiu* (4)
5. Victor Iliu — *Moara cu noroc* (5)
(Le moulin qui porte bonheur)
6. Iulian Mihu — *Felix și Otilia* (6)
7. Andrei Blaier — *Prin cenușa (7)*
imperului (Par le cendre du royaume)
8. Constantin Vaeni — *Zidul* (8)
(Le mur)
9. Mircea Veroiu — *Dincolo de pod* (9)
(Au-delà du pont)
10. Jean Georgescu — *O noapte (10)*
jurtunoasă (Une nuit orageuse)

Division B

1. Mircea Mureșan — *Răscoala* (11)
(La révolte)
2. Manole Marcus — *Puterea și (12)*
adevărul (Le pouvoir et la vérité)
3. Lucian Bratu — *Tudor* (13)
4. Alexandru Tatos — *Mere roșii* (14)
(Pommes rouges)
5. Timotei Ursu — *Septembrie* (15)
(Septembre)
6. Stere Gulea — *Iarba verde de (16)*
acasă (L'herbe verte de chez nous)
7. Cristiana Nicolae — *Întoarcerea (17)*
lui Magellan (Le retour de Magellan)
8. Gheorghe Vitanidis — *Facerea (18)*
lumii (La naissance du monde)
9. Andrei C. Băleanu — *E atît de (19)*
aproape fericirea (Le bonheur est si près)
10. Dinu Tănase — *Doctorul Poe- (20)*
naru (Le docteur Poenaru)

Les divisions C

1. Sergiu Nicolaescu — *Dacii* (21)
(Les Daces)
2. Francisc Munteanu — *La patru pași de infinit* (22)
(À quatre pas de l'infini)
3. Savel Stiopul — *Anotimpuri* (23)
(Saisons)
4. Mircea Săucan — *Meandre* (24)
(Méandres)
5. Malvina Urșianu — *Gioconda fără surîs* (25)
(La Joconde sans sourire)
6. Elisabeta Bostan — *Mama* (26)
(La mère)
7. Mircea Drăgan — *Setea* (27)
(La soif)
8. Virgil Calotescu — *Mastodontul* (28)
(Le mastodonte)
9. Geo Saizescu — *Balul de sîmbătă seara* (29)
(Le bal de samedi soir)
10. Mircea Moldovan — *Toamna bobocilor* (30)
(L'automne des débutants)
11. Maria Callas Dinescu — *De bunăvoie și nesilit de nimeni* (31)
(De bon gré et sans contrainte)
12. Ion Popescu Gopo — *Comedie fantastică* (32)
(Comédie fantastique)
13. Gheorghe Naghi Miheles — *Două lozuri* (33)
(Deux billets de loterie)
14. Dinu Cocea — *Haiducii* (34)
(Les haidoucs)
15. David Reu — *Cercul magic* (35)
(Le cercle magique)
16. George Cornea — *Patima* (36)
(La passion)
17. Șerban Creangă — *Căldura* (37)
(La chaleur)
18. Vladimir Popescu — *Ceața* (38)
(Le brouillard)
19. Al. Boiangiu — *Maiorul și moartea* (39)
(Le commandant et la mort)
20. Mihai Constantinescu — *Despre o anume fericire* (40)
(Sur un certain bonheur)
21. Adrian Petringenaru — *Tatăl risipitor* (41)
(Le père prodigue)
22. Geta Tarnavski — *Misterul lui Herodot* (42)
(Le mystère de Herodote)

23. Gheorghe Turcu — *Castelanii* (43)
(Les chatelains)
24. Ștefan Traian Roman — *Regă-sire* (44)
(Retrouvement)
25. H. Boroș — *Șah la rege* (45)
(Echecs au roi)
26. Horea Popescu — *Dragoste lungă de-o seară* (46)
(Amour d'une nuit)
27. Cristu Polucsis — *Fantomele se grăbesc* (47)
(Les fantômes se dépêchent)
28. Petre Bokór — *Tufă de Veneția* (48)
(Touffe de Venise)
29. Carol Corfanta — *Serenadă pentru etajul XII* (49)
(Serenade pour le XII-e étage)
30. Doru Năstase — *Pe aici nu se trece* (50)
(Interdit d'y passer)

Ce qui nous intéresse ici, pour une première hiérarchie dont on doit tenir compte, est d'extrapoler « les films évocateurs du passé ». De ce particulier point de vue, « l'échelle Groșan » prendrait le contour suivant :

Division A

1. *Pădurea spînzuraților* (1)
2. *Tănase Scatiu* (2)
3. *Moara cu noroc* (3)
4. *Felix și Otilia* (4)
5. *Prin cenușa imperiului* (5)
6. *Zidul* (6)
7. *Dincolo de pod* (7)
8. *O noapte furtunoasă* (8)

Division B

1. *Răscoala* (9)
2. *Tudor* (10)
3. *Întoarcerea lui Magellan* (11)
4. *Facerea lumii* (12)
5. *Doctorul Poenaru* (13)

Division C

1. *Dacii* (14)
2. *La patru pași de infinit* (15)
3. *Setea* (16)
4. *Două lozuri* (17)
5. *Haiducii* (18)
6. *Patima* (19)
7. *Pe aici nu se trece* (20)

Sans intervenir dans l'ordre établi par Groșan sous l'influence d'alternatives tout aussi subjectives, il est pourtant néces-

saire de mettre au jour au moins la filmographie personnelle des auteurs et de compléter les listes avec les noms des « nouveaux venus » (par rapport à 1978). D'une part, il convient de signaler à titre informatif que Malvina Urșianu a réalisé, entre temps, un intéressant *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (Le retour de Lăpușneanu) et Șerban Creangă *Speranța și labirintul* (L'espoir et le labyrinthe), de nouvelles considérations sur l'histoire de la classe ouvrière; Doru Năstase *Drumul oaselor* (La route des os) et *Trandafirul galben* (La rose jaune), après *Vlad Tepeș*; il faut également signaler *Rug și flacără* (Bûcher et flamme) d'Adrian Petringenaru, *Înainte de tăcere* (Avant de se taire) et *Înghititorul de săbii* (L'avaleur d'épées) d'Alexa Visarion, *Vis de ianuarie* (Rêve de Janvier) de Nic. Oprețescu, *Falansterul* (Le phalanstère) de Savel Stiopul. Tous ces films enrichissent et amplifient la plaque tournante des options.

Adoptant la formule de Mitry (celle des « œuvres marquantes ») j'ai également réalisé en 1979 une chronologie (ou une table chronologique) dont je voudrais extraire, pour le profit de notre discussion, les films historique ou, plus génériquement, d'évocation du passé :

La mere (Aux pommes) — *Moara cu noroc* — *Viața nu iartă* (La vie ne pardonne pas) — *Valurile Dunării* (Les flots du Danube) — *Setea* — *Lupeni 29* — *Tudor* — *Cartierul veseliei* (Le quartier de la joie) — *Pădurea spînzuraților* — *Duminică la ora 6* — *Răscoala* — *Procesul alb* (Le procès blanc) — *Dacii* — *Cerul începe la etajul III* (Le ciel commence au III-e étage) — *Mihai Viteazul* — *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Alors, je les ai condamnés à mort) — *Felix și Otilia* — *Nunta de Piatră* (Les noces en pierre) — *Întoarcerea lui Magellan* — *Zidul* — *Dincolo de pod* — *Prin cenușa imperiului* — *Tănase Scatiu* — *Buzduganul cu trei peceți* — *Ediție specială* (Edition spéciale) — *Înainte de tăcere*.

À ces titres on doit ajouter des apparitions plus récentes : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* — *Vînătoarea de vulpi* (La chasse aux renards) — *Ștefan Luchian* — *Speranța* (L'espoir) — *Labirintul* (Le labyrinthe) — *Semnul șarpelui* (Le signe du serpent) — *Înghititorul de săbii* — *Întoarcerea din iad* (Le retour de l'enfer).

Enfin, en 1981, Ioan Lazăr publie *Arta narațiunii în filmul românesc* —

50 de secvențe antologice (L'art de la narration dans le film roumain — 50 séquences anthologiques) qui est, au fond, une sorte de sélection, ayant à la base, consciemment ou non, une part du principe « récupérateur » de Călinescu : l'illustre savant de la littérature n'a pas hésité à valorifier des auteurs et des œuvres, au moins « individuellement et d'une façon fragmentaire » lorsqu'il ne trouvait pas de situations « absolues » et « intégrales ». Ce qui dans l'histoire du cinéma équivaut à l'opération de « sauver certaines séquences » et de les élever au niveau de l'art véritable. Parmi les films mobilisés par Lazăr nous retenons les films historiques : *O noapte furtunoasă* — *Moara cu noroc* — *Doi vecini* (Deux voisins) — *Viața nu iartă* — *Valurile Dunării* — *Setea* — *Lupeni 29* — *Tudor* — *Pădurea spînzuraților* — *Duminică la ora 6* — *Răscoala* — *Cerul începe la etajul III* — *Canarul și viscolul* (Le canari et l'orage) — *Facerea lumii* — *Mihai Viteazul* — *Serata* (La soirée) — *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* — *Felix și Otilia* — *Nunta de piatră* — *Duhul aurului* (L'âme de l'or) — *Zidul* — *Dincolo de pod* — *Pintea* — *Tănase Scatiu* — *Prin cenușa imperiului* — *Înainte de tăcere* — *Speranța* — *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*.

Par analogie avec le procédé réservé au cinématographe mondial nous devons enregistrer la fréquence la plus dense dans les trois « sélections » prises en considération, pour établir une « synthèse » (facultative) :

3 présences (jusqu'en 1978) :

Pădurea spînzuraților

Tănase Scatiu

Moara cu noroc

Felix și Otilia

Zidul

Dincolo de pod

Răscoala

Tudor

Facerea lumii

Prin cenușa imperiului

À ces titres on peut ajouter ceux des films inclus dans *La profession : le film* et dans *L'art de la narration : Înainte de tăcere* ou seulement dans *L'art de la narration* (maintenant, avec mon adhésion) : *Speranța*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, *Vînătoarea de vulpi*, *Ștefan Luchian* donc, au-delà même de la dernière apparition éditoriale,

HYPOSTASES DE L'IDÉE D'UNITÉ NATIONALE DANS LE THÉÂTRE

Ion Toboşaru

Chaque fois qu'on réévalue l'art du théâtre roumain on découvre dans la sphère des œuvres dramatiques de nouvelles significations illustrant les permanences de notre spiritualité, significations qu'on doit mettre d'accord avec l'époque contemporaine. On déchiffre dans leur valeur le timbre de l'époque et on l'interprète d'une façon moderne, conforme aux énergies culturelles actuelles. Le sentiment d'unité nationale devient une constante des œuvres de la littérature classique roumaine et sa continuité pénètre jusque dans l'actualité. La tradition représente la prémisse novatrice de la continuité et la physionomie du présent prend contour et se calligraphie par l'intermédiaire du modèle classique.

Nos jugements de valeur possèdent plusieurs critères et contiennent dans leur structure esthétique la substance complexe de l'œuvre soumise à une recherche intense. L'expressivité et le langage du drame sont déchiffrés dans la problématique de la création littéraire artistique, dans la densité de ses significations, dans la réalité historique et contemporaine devenue construction de l'imagination, dans le processus de la création de l'univers roumain que l'art transfigure dans l'image.

L'époque présente nous a habitué, ou peut-être nous a appris, à considérer l'histoire et à interpréter ses vérités dans la lumière de la vérité dont nous sommes les témoins.

Les hypostases de l'idée d'unité nationale et de continuité, toujours présente dans la dramaturgie classique et contemporaine du théâtre roumain sont réévaluées dans la perspective des nouvelles significations actuelles. Un panorama sommaire de la dramaturgie du siècle passé s'arrête sur le moment Alecsandri, le fondateur du drame historique romantique chez les Roumains, et surtout, sur *Despot Vodă*. Le poète-dramaturge donne un souffle dramatique au sentiment d'unité nationale, comme desiderata spécifiques de l'époque qui suivait à l'année de 1848. «Les voix» des gens du peuple de la pièce *Răzvan et Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu font les mêmes allusions à l'unification des trois pays roumains. Les idées de l'historien-dramaturge se trouvent dans les répliques

de Răzvan et de Vidra et les sentiments d'unité nationale gagnent un relief dramatique. Après Alecsandri et Hasdeu l'évolution du drame historique du XIX^e siècle continue pendant les premières décennies de notre siècle avec les créations d'Al. Davila, B. Şt. Delavrancea, Nicolae Iorga, Lucian Blaga, dans des formes et des visions différentes, de «la pièce de théâtre-témoin d'une époque passée» (Al. Davila, Delavrancea, Iorga) jusqu'à «la pièce de théâtre-projection du mythe dans l'histoire et élévation de l'histoire jusqu'au mythe» (Blaga). Dans sa pièce *Vlaicu Vodă*, Al. Davila donne contour aux vertus du diplomate visionnaire de la destinée de l'unification de la Valachie avec la Moldavie et de la réalisation de l'indépendance nationale. La dynamique du sentiment de la continuité de la lutte pour l'indépendance nationale fait de la pièce *Coucher du soleil* de B. Şt. Delavrancea le chef d'œuvre du théâtre d'évocation historique, admirable illustration de patriotisme pour l'ancienne Moldavie. Nicolae Iorga contribue, lui aussi, à l'évocation de l'histoire dans le théâtre national (*Michel le Brave*, *Constantin Brâncoveanu*, *Tudor Vladimirescu*). Sa dramaturgie réconsidère des époques, des conflits socio-politiques et des figures de voïvodes, avec leurs faits d'histoire et d'art, dans sa vision de grand patriote et humaniste européen. Dans les drames de Lucian Blaga — *Le trouble des eaux*, *Zamolxe*, *La*

croisade des enfants, Aram Iancu — on retrouve la résonance philosophique de la continuité d'esprit dans l'histoire des Roumains, depuis longtemps jusqu'au XIX^e siècle.

Le jugement de valeur des auteurs et des œuvres historiques, au passé lointain ou récent, constate l'altitude morale, patriotique, civique et esthétique des créations dramatiques, classiques, nationales. La poésie dramatique classique vit en même temps que l'événement transfiguré et l'encrage du dramaturge dans l'atmosphère de l'histoire roumaine; son inspiration est souvent si enviée par les contemporains !...

Les préludes du XIX^e siècle et du début du XX^e annoncent la dramaturgie contemporaine qui, à présent, se trouve en effervescence et processus continus de cristallisation et stratification de ses valeurs. L'idée de l'unité nationale, de sa continuité, se développe sur une nouvelle conception historique. Le matérialisme historique a modifié la vision des dramaturges, dans l'art et dans la technique dramaturgiques surviennent de nouvelles perspectives qui disloquent et rémodèlent les matrices classiques, par de nouvelles constructions du genre. Les héros représentatifs et les conflits authentiques ont pénétré et pénètrent dans un commentaire dramaturgique et dans un registre dramatique, en plein accord avec la sensibilité moderne. L'apparente « démythisation » implique des typologies historiques complexes, réalisées artistiquement, suivant les lois de la psychologie individuelle et collective et capables d'être reçues sur des coordinations esthétiques en permanente modification.

La présentation de l'histoire dans le théâtre a créé des types, des structures et des formes dramaturgiques dont la variété se dessine dans une unité propre à la pensée actuelle. Les implications de l'actualité et la participation du public à la reconsidération de l'histoire augmentent l'efficacité idéologique et déterminent la grandeur esthétique des drames historiques. Le théâtre d'évocation historique devient *théâtre historique*, ce qui exprime et suggère de nouvelles observations en matière de théâtre. Une autre optique s'impose dans l'appréciation de la dramaturgie contemporaine. L'histoire et l'époque contemporaine, leurs mouvements sollicitent des évaluations et des rééva-

luations axiologiques. Le théâtre du siècle passé s'est exprimé, par sa spécificité, d'une voix à part dans le concert des arts dédié à l'idée d'unité nationale; mais, à présent, nous avons le sentiment que le drame évolue. Le temps historique, reconstruit par l'art, veut connaître sa valeur.

L'impact de la dramaturgie avec la société socialiste, sous le rapport du drame historique, est inauguré avec *Bălcescu* (1948), Camil Petrescu, son auteur, étant le fondateur du nouveau théâtre, à la fin de la quatrième décennie du XX^e siècle. Le drame historique contemporain des dernières décennies va révéler les contributions de fameux dramaturges, comme Victor Eftimiu, Alexandru Kirîţescu, Mircea Ştefănescu, Tudor Şoinaru, auxquels on peut ajouter les noms de Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, Al. Voitin, Ion Brad, Dan Tărchiţă, Mircea Bradu, Mircea Radu Iacoban, Alexandru Popescu, Al. Sever.

Le drame historique national contemporain se constitue comme un patrimoine de la poésie dramatique, créé par la reproduction des événements décisifs de l'histoire des Roumains; les auteurs, avec leur sensibilité spécifique, avec leur style original ont réalisé des œuvres concernant les idées d'unité et de continuité nationale. L'unification des pays roumains, sous Michel le Brave, en 1600, l'acte le plus brillant du moyen âge roumain, l'unification de la Moldavie avec la Valachie, en 1859, sous Alexandru Ioan Cuza, fondateur de l'Etat national roumain moderne et unitaire, l'accomplissement de l'unité nationale des Roumains, en 1918 — ce tryptique des hypostases de l'idée d'unité nationale en concordance avec l'idée d'indépendance nationale a déterminé toute la problématique du *théâtre historique*, phénomène intégré dans la sphère des actes de culture et d'art, inspirés par les moments décisifs de *L'Unification* et son ascension vers l'apothéose.

Le prince Michel le Brave retrouve sa représentation spirituelle dans le drame *La tête* de Mihnea Gheorghiu. Considérés du point de vue de l'éternité et dans le contexte européen, la victoire et la défaite du héros, son tragique isolement, sont soumis à un rythme trépidant, tensionné, dans une formule dramatique moderne, très réussie du point de vue de la présen-

tation du message du drame et de son héros. L'expression des idéaux et des sentiments d'unité et de continuité nationale se retrouve dans la dramaturgie historique de Mihnea Gheorghiu dans *La Constellation du taureau*, et *La Pathétique* '77. La formule dramaturgique, mobile et ouverte, soulignant les vertus du monumental et, souvent, de l'absurde, du grotesque, le conflit abordé sous la forme du reportage dramatique ou de débat-procès, les hypothèses poétiques qui appartiennent à la structure du genre, tout cela place le théâtre de Mihnea Gheorghiu à la hauteur de la réflexivité contemporaine, appliquée à l'œuvre de « reconstitution » de l'événement historique. Ce même Michel dans *Le Brave*, de Paul Anghel, est présenté dramaturgiquement au long de tout un itinéraire historique et géographique qui évoque les victoires du voïvode. Horia, Iancu, Bălcescu ou Gábor-Aron deviennent dans le drame des héros représentatifs dans l'émotionnelle importance des idées et des sentiments qui approfondissent les significations de l'histoire. La continuité de la conscience d'unité nationale, surprise dans les mouvements révolutionnaires des XVIII^e et XIX^e siècles, constitue le thème des drames *Traces sur la neige* et *Iancu à Hălmaşii*, pièces qui impressionnent par leur vérité et fiction artistiques, par l'art des portraits de Horia et Iancu, héros tragiques, ayant une destinée commune. Une problématique similaire, différente comme vision et technique dramatique, présentent les pièces *Le Procès Horia* d'Alexandru Voitin ou *Une fête princière* de Teodor Mazilu. Donc, l'histoire du moyen âge roumain, Michel le Brave et les figures lumineuses de ses successeurs, sont réconsidérés dans la dramaturgie du point de vue de la vérité historique, dans une perspective européenne, révélatrice. Les portraits représentatifs et ceux collectifs, les auréoles portées par les actions des héros et l'intensité réelle des conflits, leur traduction dans l'esprit de notre sensibilité, attestent la valeur du *théâtre historique contemporain* dans le circuit de la culture roumaine présente. L'espace de l'histoire du moyen âge roumain, intégré dans l'histoire des Roumains, constitue un exemple, avec ses réalisations et son esprit déterminant certaines constructions littéraires et dramatiques qui reflètent, avec un pathos politique, des idées et des sentiments

d'une ample résonance, le souffle vivant de certains « documents » sociaux, historiques et politiques, convertis dans l'art du théâtre.

L'unification de la Moldavie avec la Valachie (1859), les significations historiques de la création de l'Etat national moderne ont inspiré Mircea Ştefănescu, dans la pièce *Cuza Vodă*, Tudor Şoimar, dans *L'Histoire de l'Union*, Mihail Davidoglu, dans *Cuza Vodă*. Le drame se constitue plutôt comme fresque sociale, les typologies portent l'empreinte d'un pittoresque local, l'intensité des conflits est diminuée par des éléments expositifs et les antinomies politiques ont des motivations morales et sentimentales diluées. Les pièces souffrent souvent d'une certaine désuétude. Mais le jugement de valeur doit exister en rapport avec l'évolution et le paysage du théâtre historique contemporain. Sensibles, les pièces ont des réussites dans l'art du portrait moral ; le cérémonial et le processus de l'acte historique se présentent avec un précieux pathos patriotique ; les valeurs apportent les signes de l'authenticité par l'intermédiaire d'un souffle artistique ; la fresque produit la renaissance d'un univers et la figure lumineuse de Cuza, ainsi que sa destinée. Il est le Héros avec une haute conscience patriotique et nationale, le diplomate de taille européenne. La valeur de ces drames aux accents lyriques, de ces évocations doublées d'un vif patriotisme s'exprime dans l'affirmation d'un idéal, transfiguré dans l'attitude dramatique. Les sens pédagogiques se traduisent dans un fait d'art. D'ailleurs, la relation entre la dramaturgie contemporaine et notre histoire nationale existe et se manifeste par l'intermédiaire d'œuvres qui parlent de l'acte de l'Union. La raison du théâtre comme réflexe émotif du moment historique et ses vertus formatives se sont concrétisées dans le contenu et dans l'expression esthétique de ces œuvres.

La continuité de la conscience d'unité nationale, après l'indépendance nationale, en 1877, constitue une autre zone thématique, dense dans ses complexes valeurs. *Passion sans fin*, l'œuvre dramatique de Horia Lovinescu, annonce la contribution des Transylvains à la guerre pour l'indépendance et présente, dans une manière artistique, un événement historique qui a contribué au processus

d'affirmation de la conscience d'unité nationale. On peut également mentionner D. R. Popescu avec *Deux heures de paix*, Mircea Radu Iacoban avec *La Redoute*, Dan Tărchilă avec *Le Grand Soldat*. Les analogies problématiques des pièces offrent relief et contour au paysage de la dramaturgie historique, dans des modalités diverses d'expressivité littéraire, ayant une féconde imagination et démontrent de multiples démarches dramaturgiques et de constantes adhésions patriotiques.

Les permanences de la dramaturgie historique en matière d'illustration de l'unité et de la continuité nationales sont très visibles dans la littérature dramatique inspirée par l'acte de l'accomplissement de l'Union, en 1918 : *Le Coeur* de Mircea Bradu, qui loue la Transylvanie et sa contribution aux événements de l'époque ; *Je ne peux pas dormir*, de Ion Brad, qui présente quelques portraits de savants militants ; *À la frontière*, de I. D. Sirbu, qui évoque, sur la scène, l'union des Roumains des deux côtés des Carpates ; *Vasile Lucaciu*, de Dan Tărchilă, qui ennoblit le héros patriote, principal animateur de l'Union, *Ecaterina Teodorescu*, de Nicolae Tăutu. Il y aussi d'autres auteurs qui abordent la sphère du théâtre historique : Victor Eftimiș, avec *Les Proscrits*, Horia Lovinescu, avec *Petru Rareș*, Paul Everac, avec *Voies et carrefours*, Marin Sorescu, avec *Le troisième pal*, Al. Sever, avec *La décapitation*.

La problématique de la dramaturgie historique et l'ordre des œuvres dans le tryptique des hypostases de l'Unification veulent discerner et souligner quelques aspects liés au *théâtre historique*. D'abord, il faut constater que le théâtre, par la spécificité de son expression littéraire dramatique et spectaculaire, a contribué à la ressuscitation sur le plan artistique des

événements liés à l'idée d'unité nationale, de sa durée et sa continuité. L'histoire et l'actualité, dans un impact fraternel, fusionnent dans le théâtre roumain classique et actuel, la tradition classique et l'innovation contemporaine exprimant des attitudes culturelles synchroniques avec l'évolution de la société et avec ses sollicitations spirituelles complexes. L'image de l'histoire dans le théâtre est la dominante d'un processus et non pas un acte de conjoncture ; le temps historique et l'actualité se sont exprimés dans la sphère de certaines valeurs dramaturgiques authentiques, simultanément esthétiques : les idées de l'époque ont pénétré dans la substance de l'œuvre. Les hypostases de l'Union ont profondément marqué le *théâtre historique* et, par la traduction du drame dans l'art elles ont déterminé ses constantes. *Le théâtre historique* a augmenté les vertus formatrices de la scène roumaine, tout en étant école et tribune d'affirmation des idées et des sentiments de l'époque et en contribuant à l'ennoblissement spirituel, esthétique, civique et politique du public, à la formation et l'accomplissement de la conscience nationale. L'histoire des Roumains, présentée dans le théâtre contemporain, a stimulé l'inventivité dramaturgique, l'art et la technique des auteurs, elle a créé de nouvelles modalités expressives dans la dynamique dialectique de la communication, elle a enrichi le palmarès des catégories en soulignant le sublime, le monumental, le grotesque, l'absurde théâtral. *Le théâtre historique* a enrichi l'histoire de la littérature et a favorisé l'affirmation de la personnalité des créateurs de l'art scénique. La littérature dramatique et l'art du spectacle ont créé des zones spécifiques d'investigation scientifique de la relation entre le théâtre et l'histoire.

LA CONTRIBUTION DES PIONNIERS DU CINÉMA ROUMAIN ET DE NOS CINÉASTES CONTEMPORAINS AU SOUTIEN DE L'IDÉAL D'UNITÉ NATIONALE*

Manuela Cernat

malgré les frontières artificielles qui séparaient les fils d'une nation.

Mais revenons au vrai cinéma et à sa contribution directe à la cause de l'Union. Dans la première décade du XX^e siècle, la présence en Transylvanie des films roumains — qui gagnaient sans doute pour le public local des significations nouvelles et exaltantes — a entretenu un état effervescent préfigurant, sur le plan artistique, l'accomplissement longuement désiré du rêve de la Grande Roumanie, dimension emblématique d'ailleurs bien perçue par les intellectuels de l'époque. Ce n'est pas par hasard que le poète Corneliu Moldovanu, commentant dans un article de *Flacăra* de 1914 la présence du « Bien-faisant film » *Independența României* (L'indépendance de la Roumanie) et de « l'épisode héroïque » *Cetatea Neamțului* (La cité de Neamț) qui « parcourent les petits villages d'outre Carpates préparant les âmes pour l'idéal qui approche », l'insérait parmi « les plus importantes présences dans la vie culturelle politique des Roumains transylvains et les contributions au soutien de la cause nationale », aux côtés des « Fêtes de la littérature roumaine », organisées en 1911 à Arad et Sibiu, ainsi que des représentations théâtrales des brillantes troupes de « l'ancien royaume »¹. Le public transylvain a réellement pris d'assaut les salles où on donnait *L'indépendance de la Roumanie*, vibrant d'émotion à l'appel patriotique impliqué

Dans la chronologie de la culture roumaine, le cinéma — intégré à notre civilisation millénaire seulement depuis la fin du XIX^e siècle — occupe *ipso facto* une des dernières places, étant condamné de surcroît à une position subalterne dans la hiérarchie virtuelle de la culture par sa condition d'art subordonné à l'industrie.

Pourtant, malgré ce double handicap, le cinéma a toujours su mettre ses forces de *mass-media* au service de la sensibilisation des consciences vis-à-vis des grands commandements politiques ou sociaux de l'époque, à commencer par celui d'Unité et d'Union de tous les Roumains. Dès l'enfance du film roumain, dès les premiers pas de la production autochtone, entre 1957 et 1958, les actualités, les documentaires et les pellicules de fiction de nos pionniers ont joué le rôle précieux d'un *liant culturel* entre le pays et les provinces, temporairement placées dans les frontières de certains grands empires, apportant par la voie largement accessible des images le message de solidarité de la mère-patrie. Il faut cependant noter que cette action d'unification culturelle par le biais des images projetées — fixes d'abord — datait en fait depuis la première moitié du XIX^e siècle, commençant avec les diverses formules ambulantes du pré-cinéma : dioramas, panoramas, cosmoramas, photoplastiques etc., améliorées par le procédé moderne de la daguerréotypie dans la classique lanterne magique. Ce genre de spectacles a été une large ouverture vers le monde du rêve et des voyages imaginaires pour le public des foires qu'il habitua à un nouveau type de gymnastique mentale et surtout à un nouveau type de configuration de la réalité. En 1844, la *Gazeta Transilvaniei* signalait à Brașov un spectacle aux tableaux aériens, *Dissolving views*, dans lequel « des images se développent et s'éclairent peu à peu par elles-mêmes ». Le même spectacle, un parmi les dizaines de l'époque, allait arriver à Iassy et à Bucarest avant de prendre, selon toute probabilité, le chemin de Constantinople. La « navigation » de ces formes précinématographiques dans toutes les provinces roumaines, y compris la Transylvanie et la Bucovine, alors placées sous la domination de l'Autriche-Hongrie, a joué un rôle inattendu de liant culturel,

dans les images, applaudissant de toutes forces Nottara, A. Demetriade, Aristizza Romanescu ou Iancu Brezeanu, à la tête de la prestigieuse troupe du National de Bucarest. Voilà par exemple le commentaire publié en 1913 par le journal *Revărșat de zori* de Lugoj, concernant cet événement : « Il y a longtemps qu'on n'a vu un enthousiasme tel que celui provoqué par les représentations du film *Războiul pentru Independență* (La guerre pour l'Indépendance) éternisé par les acteurs du Théâtre National de Bucarest et l'Armée Roumaine. Notre public qui, à tout pas, manifeste des aptitudes précieuses vers tout ce qui appartient à l'art, est arrivé à voir les plus grands acteurs roumains (...). Dans nos relations curieuses, quand nous ne pouvons plus voir ces acteurs qui étaient aussi les nôtres, nous devons être reconnaissants à ceux qui nous font goûter cet art gèneine roumain qu'est la représentation cinématographique »². Le fait que le film avait obtenu son statut d'instrument de propagande de l'idéal de l'Union est, également, démontré par son exploitation intense dans les villes d'Arad, de Brașov, de Cluj, de Deva, de Lugoj, de Hunedoara et d'Orăștie. (Certaines sources indiquent qu'il a été représenté à Cluj, Alba-Iulia, Făgăraș et Sibiu)³. Le journal *Libertatea* (La liberté) faisait une réclame très vive à l'occasion de la représentation du film, en 1913, à Hunedoara, invitant tous les Roumains des environs à ne pas rater l'événement d'entrer dans le cinématographe de George Toderaș⁴. Un mois plus tard, le même journal annonçait qu'à Orăștie *Independența României* passait « à des prix réduits à l'intention des paysans venus des villages voisins »⁵. Et les résultats ont beaucoup dépassé les espoirs. À Hunedoara, Lugoj et Orăștie les paysans voisins sont arrivés en charrettes, qui formaient des cortèges placés devant les cinématographes ; là ils attendaient deux ou trois jours pour entrer à l'un des cinq spectacles quotidiens, déjà insuffisants pour la demande de billets. N'oublions qu'à cette époque-là un film ne tenait l'affiche qu'un jour ou deux... Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que, souvent, à la sortie du spectacle, l'élan national du public jaillisse dans de tumultueuses manifestations dans la rue.

44 Voici donc que le long métrage inaugural *Independența României*, produit par

Leon Popescu et réalisé par Brezeanu en 1912, a ouvert la tradition des évocations historiques en clef réaliste-documentaire et la tradition de la mission patriotique et mobilisatrice assumée par l'art du film. Et même si, souvent, ce sont les exégèses qui *a posteriori* découvrent et confèrent aux œuvres des connotations politiques ou éthiques, absentes dans l'intention initiale des auteurs, il faut souligner que les premiers films de nos pionniers expriment et sont nés de la conscience même de la mission du cinéma de contribuer « à notre idéal comme peuple », pour citer Leon Popescu, conviction exposée programmatiquement dans leurs répétées professions de foi et fondue dans le pathos des images. On doit, donc, encore une fois, rendre hommage aux pionniers du film roumain, injustement oubliés, négligés ou même méprisés jusqu'en 1965, quand, dans cet institut, par l'ambition et le travail infatigable de celui qui a été Ion Cantacuzino, on a commencé, en collaboration avec l'Archive Nationale des Films, l'opération de la valorisation de l'héritage culturel dans le domaine du cinéma.

D'ailleurs, avec la contribution de *Independența României* à la cause de l'Union, notre cinématographie devenait, pour rester jusqu'à nos jours, un allié de l'Histoire. Pendant la guerre pour l'Union, les films dûs aux héroïques opérateurs du Service Cinématographique de l'Armée Roumaine, ont soutenu la lutte pour l'unification territoriale en stimulant le moral de ceux qui luttaient et, également, de ceux restés derrière le front. Suivant le cours naturel des événements, en 1918 la mémoire de la pellicule consignait la glorieuse année 1918, reconquête des anciennes frontières de la Roumanie.

Plus tard, en 1923, Nicolae Iorga lui-même, définitivement convaincu par le grand impact éducatif-patriotique du cinéma, acceptait de rédiger les inter-titres d'un long métrage de montage, produit aussi par le Service Cinématographique de l'Armée et ayant comme titre significatif *Povestea neamului românesc* (L'histoire du peuple roumain). Alternant des images de la Grande Guerre avec des estampes et des documents, le film (malheureusement détruit) présentait l'évolution et la continuité de notre peuple du point

de vue de la permanence de l'idéal d'unité et d'indépendance nationale.

Après ces beaux débuts, notre cinématographie est entrée dans un cône d'ombre, d'où elle allait émerger sous le signe du socialisme, lorsque la tradition du film historique a été intégrée au cadre généreux de «l'épopée nationale», qui déchiffre le passé en clef contemporaine. Retenant des faits héroïques du passé la leçon d'acception de la destinée nationale, la plupart des épisodes de «l'épopée nationale» montrent la persistance, pendant des siècles, de l'idéal d'Unité et d'Union. *Mihai Viteazul* (Michel le Brave), *Buzduganul cu trei peceți* (La massue à trois sceaux), *Nemuritorii* (Les immortels) ont évoqué, dans des formules différentes, la figure du voïvode qui en 1600 a réuni les provinces roumaines sous le même sceptre. Dans *Cantemir*, et *Mușchetarul român* (Le mousquetaire roumain) le souvenir de Dacia Felix et la nostalgie de retrouver l'unité perdue se transmettaient par l'intermédiaire des mots du prince érudit de l'époque des Lumières; la suite des films dédiés à la préparation et à la réalisation de la Révolution de

1848 — *Munții în flăcări* (Les montagnes en flammes), *La răscrucea marilor furtuni* (Au carrefour des grandes tempêtes), *Vis de ianuarie* (Rêve de janvier) — contenait le même leit-motif de l'unité des frères d'un même sang; le thème se retrouve dans *Castelul din Carpați* (Le château des Carpathes) dédié à l'époque du «Memorandum» des intellectuels transylvains. Enfin, *Rug și flacără* (Bûcher et flamme) est axé sur l'événement même de transcendance de l'Union des Principautés Roumaines, en 1859, sous le sceptre de Cuza Vodă. *Pentru patrie* (Pour la patrie) a commémoré le centenaire de la Guerre pour l'Indépendance, *Pădurea spin-zurașilor* (La forêt des pendus) et *Ecaterina Teodorescu* ont argumenté le sens de la participation de la Roumanie à la Première Guerre mondiale. Le bilan, quoique riche, démontre pourtant que nos cinéastes doivent couvrir encore beaucoup de pages blanches dans la chronique en images de «l'épopée nationale», en commençant par l'acte d'Alba-Iulia. C'est un devoir d'honneur, digne des responsabilités de notre cinématographie nationale actuelle.

* Communication soutenue à la Session de communications scientifiques.

¹ Corneliu Moldovanu, *Flacăra*, 12 iulie 1914.

² *Revărsat de zori*, august, 1914.

³ Cf. B. T. Ripcanu, *Considerații asupra prezenței filmului românesc în Transilvania anilor 1912—1914*,

în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, tomul XV, nr. 1, 1968, p. 72.

⁴ *Libertatea*, 23 aprilie 1913.

⁵ *Ibidem*, 16 mai 1913.

Notes

LA RECHERCHE SUR LA MUSIQUE PSALTIQUE, UN DOMAINE DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Hrisanta Trebici-Marin



1. Les premières recherches systématiques sur la musique byzantine, en général, ont été entreprises par I. D. Petrescu, dont les amples ouvrages⁶ de grande profondeur, constituent une contribution substantielle à la création des prémisses de l'apparition de la byzantinologie en Roumanie. Avec son esprit vif, I. D. Petrescu a été préoccupé par l'interprétation de la paléographie musicale des neumes et de leur signification, ainsi que par la détermination des modes, considérés comparativement, par leur évolution durant le temps, dans les manuscrits qui se trouvent, surtout, dans les bibliothèques de Rome, Grottaferata, Berlin et Milan.

A ce genre d'ouvrages suit l'apparition du volume *La notation et les échoi de la musique byzantine*⁷ de Grigore Panțiru, véritable « manuel » d'initiation dans l'évolution de la notation de la musique byzantine et psaltique « telle qu'elle est apparue et s'est perfectionnée durant le temps, jusqu'à la musique ecclésiastique actuelle ».

Tout au contraire de son précurseur, Gr. Panțiru choisit comme base de démonstration des manuscrits trouvés dans les bibliothèques locales surtout : le *Lectonnaire évangélique de Iassy* (le XI^e — siècle), deux manuscrits datant des XIII^e et XIV^e siècles, certains manuscrits provenant de l'École de Putna (XV^e — XVI^e siècles), le manuscrit de Filotei

La recherche sur la musique psaltique en tant que domaine autonome se cristallise parallèlement aux autres branches de la recherche musicologique roumaine. Bien que l'on consigne l'existence d'une série de travaux théoriques inclus dans quelques manuscrits musicaux découverts dans les bibliothèques conventuelles¹ — ceux-ci étant soit des *propediai* écrits en grec ou traduits en roumain, soit des ouvrages originaux² — une recherche systématique sur l'évolution historique de la musique byzantine et psaltique n'est vraiment réalisée, pour commencer, qu'avec l'œuvre de Nifon Ploieșteanul parue en 1902 sous le titre *Livre de musique ecclésiastique*, les ouvrages antérieurs à celui-ci se limitant, en dépit de leur notable intérêt, à l'étude des manuscrits et des textes imprimés de chants religieux — relevant — quant au contenu — d'une époque ultérieure à la réforme de Chrysant.

Ce retard de la recherche des sources historiques de la musique roumaine détermine N. I. Idieru et George Onciul³ à affirmer que l'absence de documents et de datations, de même que l'absence d'une préoccupation visant à les découvrir, rendent impossible l'éclaircissement des débuts de la musique roumaine en général.

Malgré le fait qu'en 1941 George Breazu⁴ — un précurseur pour nombre de domaines de la musicologie roumaine — ait attiré l'attention sur l'existence des manuscrits originaux du monastère de Putna, ce ne sera qu'en 1964 que Gheorghe Ciobanu et C. C. Ghenea vont publier une étude⁵ ayant comme thème certaines productions de l'école de Putna ; cette date marque en fait le commencement d'une recherche centrée sur les documents musicaux roumains de facture byzantine.

Quelques domaines importants structurent l'aire de la byzantinologie musicale, les exégètes concentrant leurs efforts sur :

1. les études de paléographie qui contiennent l'analyse sémiographique de la notation, ainsi que des considérations concernant les *échoi*.

2. les aspects historiques de l'évolution de la musique byzantine et psaltique.

3. les décèlements des modalités de conservation de la création laïque, par l'intermédiaire de la notation psaltique.

(1713), ainsi que les ouvrages de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, D. Suceveanu, I. Popescu-Pasăre, T. Stupcanu (XIX^e — XX^e siècles), etc.

La première des deux parties du volume contient des explications sur la notation ekphonétique, sur celle de l'époque paléobyzantine, byzantine moyenne et cucuzeliennne, des observations théoriques soutenues par des exemples musicaux concluents (La louange de *sticherarion* du 13 Septembre, *sticheras* du 14 Septembre, *sticheras* de louanges etc.) ainsi qu'une présentation des *êchoi* byzantins, une présentation des opinions diverses concernant l'ambitus, le tonique, leurs cadences intérieures ou finales, les signes de modulation (*phtoraï*) et les formules d'intonation propres à chaque *êchoi*.

La deuxième partie contient des données concernant la notation et la musique du début du XIX^e siècle quand « le métropolitte Chrysant et les psaltes Hurmuziu, Hartofilax et Grigore Levitul ont entrepris la réforme de l'ancienne musique ». On y trouve l'étude des traits de cette musique, de l'intervalle, du rythme et de sa dynamique, des genres et des systèmes musicaux propres, des ornements; les voix et les styles de chant sont systématisés et classifiés à la fois. Les deux parties du volume offrent une série d'exercices de transcription et solfège, aux degrés divers de difficulté et, finalement, leur solution.

Synthèse des recherches dans le domaine, *La notation et les êchoi de la musique byzantine* est, par sa valeur, un instrument de stricte nécessité pour la connaissance de la notation musicale ancienne, pour la réalisation des transcriptions en notation linéaire et pour l'introduction dans une vaste circulation d'ouvrages musicaux d'une valeur inestimable.

Le problème des *êchoi* constitue l'objet de l'étude de Gh. Ciobanu, *L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*⁸. La recherche a comme but de démontrer la coexistence des modes chromatiques et diatoniques beaucoup avant l'apparition des influences de la musique turque, persane, arabe sur celle ecclésiastique. L'auteur démontre sa thèse en suivant quelques idées directrices : les *êchoi* II et VI, *êchoi* chromatiques dans la musique psaltique actuelle, ont en commun avec les *makams* la nature des intervalles, les cadences, les formules mélodico-

rythmiques étant différentes; les manuscrits byzantins contiennent aussi une forme spéciale des *êchoi* mentionnés (II, VI) — *nenano* — spécifiée par une preuve et (ou) une formule d'intonation et une *phtora* qui établissent « leur nature chromatique ».

La structure ressemblante des *êchoi* que la tradition a considérés chromatiques, leur contamination (« l'emprunt des échelles ») déterminent Gh. Ciobanu d'affirmer que le genre chromatique existait depuis les débuts de la musique byzantine, l'aspect dyatonique représentant seulement « une dénaturation ».

Par sa profondeur et originalité *Le lectionnaire évangélique grec de Iassy*⁹ représente le summum des recherches de Grigore Panțiru. Le manuscrit est présenté en fac-similés et en transcription, en notation linéaire, étant accompagné d'une étude qui propose une nouvelle interprétation de la notation ekphonétique.

L'étude contient la description détaillée du manuscrit, des images d'ornement jusqu'à l'écriture des 18 péricopes évangéliques qui constituent le contenu proprement-dit, aussi bien que l'explication de la datation de celui-ci — le XI^e siècle — l'analyse comparative avec d'autres manuscrits pareils (L'Évangélaire Kuprianovski, Le lectionnaire 159 du monastère Megali Panaghia de Jerusalem, *Evangheliario ecfonetico* de Vaticano greco, 351 etc.) et la conclusion de l'auteur, qui considère la notation ekphonétique comme étant « signes, lignes droites, obliques, des courbes en zigzag et en croix écrites au-dessus, au-dessous, au milieu ou à la fin du texte, le plus simple système de notation musicale chrétienne ».

La notation ekphonétique a rendu plus facile la récitation solennelle des textes de l'Écriture au IV^e et XV^e siècles et s'est cristallisée au VIII^e — X^e siècles, étant employée surtout au XI^e — XII^e pour que peu à peu, jusqu'au XV^e siècle, elle disparaisse complètement. L'étude considère les principales opinions concernant l'interprétation des signes, en exposant une vision propre du problème, soutenue par des explications détaillées en marge de nombreux exemples musicaux. Analysant de différents signes de notation qui n'existent pas isolés, mais en combinaison d'au moins deux et auxquels l'auteur a donné des significations diverses, qu'oiqu'ils

aient été considérés indéchiffrables, (*l'oxeia* indique une voix haute, *la syrmatiké*, un mouvement ondulatoire, *la bareia* une voix basse accentuée etc.); on mentionne, également, leur position au début ou à la fin de la phrase (du texte), les signes générateurs, dans ces conditions, d'un récitatif mélodique ou d'une cantilène. Au cadre de ce récitatif — déployé sur un ambitus de quinte — à l'exception du son de base (le final est toujours marqué par le signe *téleia*) aléatoire, pris en fonction du registre de la voix qui récite, tous les signes, souligne l'auteur, ont une hauteur fixe par rapport au son de base et ils ne représentent pas de vagues profils mélodiques, formules mélodiques ou intervalles. Par conséquent, lire l'Évangile n'était pas une simple improvisation, mais « fixer par écriture une tradition de lire, donnant au texte une interprétation musicale correspondante au contenu d'idées ». La valeur des arguments est amplifiée par la présentation de la structure des péripécies, dans les tableaux synoptiques du final de l'étude introductive : des combinaisons des signes ekphonétiques, des combinaisons des incisives, dans les phrases initiales, dans la partie moyenne des péripécies et dans les phrases finales, des images synthétiques de toute l'exposition minutieuse sur la sémiographie ekphonétique. L'importance de la transcription de ce manuscrit en notation linéaire réside dans la nouvelle interprétation des signes ekphonétiques par l'intermédiaire desquels les moments non identifiés jusqu'à présent de l'histoire de la pratique musicale à Byzance et — par extrapolation — d'autres zones d'orthodoxisme, commencent à être connus et valorisés.

2. La recherche systématique du fond des manuscrits qui se trouvent sur notre territoire a eu comme conséquence l'apparition de certains ouvrages historiques qui expliquent le phénomène musical roumain d'essence byzantine, sa connaissance et son analyse étant nécessaires pour déterminer le passé de la culture musicale nationale.

Grâce à ces ouvrages, « des zones blanches » de la géographie spirituelle du peuple roumain ont commencé à être identifiées par la mise en circulation de certaines valeurs musicales, de nouvelles possibilités s'offrant en même temps à l'interprétation de la tradition musicale roumaine dans le contexte européen.

2.1. Une place à part au cadre des recherches historiques est occupée par le problème de « L'École musicale de Putna », dont l'existence constitue la preuve indubitable d'un noyau de culture et d'art musical post byzantin, aux éléments roumains et de la perpétuité d'une musique de grande valeur, partie intégrante, à côté des autres arts, de notre patrimoine spirituel. Gheorghe Ciobanu, dans les études *L'École musicale de Putna, Les manuscrits de Putna et certains problèmes de la culture médiévale roumaine, Les manuscrits de Putna et le problème des rapports musicaux roumains, bulgares dans la période médiévale*¹⁰, Grigore Pantiru dans *Manuscrits musicaux non identifiés et Manuscrits musicaux inédits du monastère de Putna*¹¹, aussi bien que Gh. Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisesescu dans les volumes III et IV de la collection *Sources de la musique roumaine*¹² démontrent les relations des Roumains avec le Byzance et l'Athos par la circulation des mêmes titres de chants, comme dans tout le monde de culte byzantin et, chose remarquable, l'existence de nombreux chants de certains psalmistes roumains, preuve évidente de l'existence d'une école de création et d'interprétation, beaucoup plus importante qu'un banal centre à copier et à embellir les manuscrits.

La signification de l'existence de l'École de Putna a imposé aux chercheurs l'investigation profonde des documents et elle rend légitime le désir de conserver et de faire connues les preuves musicales liées à l'activité de cette école. Les volumes III et IV de la collection *Sources de la musique roumaine* — série Documenta — ont comme objet deux manuscrits de Putna¹³ présentés intégralement en facsimilés et précédés d'amples études introductives dont la profonde documentation renforce les arguments exposés.

Les manuscrits — *Antologion* — conçus dans la période des XV^e—XVI^e siècles, « offrent un matériel informatif très intéressant » qui démontre la vitalité du phénomène musical byzantin devenu traditionnel par son extension dans le temps et l'espace dans les territoires habités par les Roumains. Ils contiennent des chants de Vêpres : *Anirandaria, Heureux l'homme...*, *Prokeimena*, Versets de l'office du matin; *Polyeleos, Louanges à la litie* et dans les trois liturgies — de Saint Jean Chrysostome de Saint Basil le Grand,

et la liturgie des dons bénis : *Alléluya*, *Cheroubikon* etc.

Le problème des langues de culte dans ces manuscrits gagne par extension, un intérêt à part par la confirmation de l'hypothèse conformément à laquelle dans une époque de slavonisme culturel on a chanté davantage en grec et non en slavon. On démontre la présence des langues grecque et latine, conséquence de l'affirmation à Byzance des anciens Roumains et, donc, de la reprise de l'entier rythme byzantin, y compris la langue de culte. On clarifie le moyen d'apparition d'une tradition sur laquelle se greffe au X^e siècle la langue slavonne, adoptée par le culte religieux et par les chancelleries, en mettant en lumière les rapports réels des Roumains avec la zone slave du sud-est.

Pour l'établissement des types de chants qui ont circulé pendant la période médiévale sur le territoire roumain le fait que du nombre total de pages (2386) des manuscrits de Putna 244 seulement ont un texte littéraire en langue slavonne, le reste étant en grec, est très significatif.

La notation musicale des *Antologion* est néobyzantine ou cucuzeliennne (la transcription étant souvent difficile à réaliser à cause des martyriaï rarement rencontrés ou des renversements des phrases, voulues difficiles, « chants intégrés dans le système d'écriture cryptographique »).

Les études introductives contiennent également les descriptions en détail des manuscrits, les opinions exprimées à propos de leur ancienneté et origine, aussi bien que les données importantes concernant les chants et leurs auteurs.

Les annexes se composent de l'index analytique des chants, facilitant la recherche des manuscrits par la relevation des données particulières (comme l'incipitus du texte, l'échoi, l'auteur, par exemple), des mots marginales, des spécifications concernant l'office à laquelle le chant appartient, aussi bien que la consignation de l'aire de circulation, le tableau des anagrammes, contenant l'incipitus anagrammé réel et, aussi, un tableau des filigranes de la sémiographie utilisée etc. Les volumes constituent une réalisation dont l'importance est décisive dans l'évolution de notre byzantinologie actuelle, les thèses véhiculées par les auteurs menant à la démonstration de l'existence indiscutable d'une école musicale roumaine au

XVI^e siècle, avec toutes les implications dans l'évolution de la culture nationale.

2.2. La connaissance de la culture musicale roumaine de type byzantin a rendu facile la démonstration de la thèse de l'unité de tous les Roumains, avec des arguments et des contributions originaux.

Dans *La culture musicale byzantine en Roumaine jusqu'au XVIII^e siècle, La culture psaltique roumaine au XVII^e et XVIII^e siècles, Le rapport entre la musique liturgique roumaine et la musique byzantine et La musique ecclésiastique chez les Roumains*¹⁴ Gheorghe Ciobanu dévoile les dimensions de l'ancienne culture musicale roumaine, établit les aires de répan-dissement de la musique, les principaux centres de culture, il fait appel aux documents indirects concernant la musique pour énumérer aussi les manuscrits les plus importants et les principales directions d'évolution, les facteurs qui ont déterminé la spécificité de la trajectoire de cette culture.

Il mentionne l'origine et l'ancienneté de la musique byzantine en Roumanie, adoptée à la même époque que le christianisme, les nombreux termes d'origine latine, liés au culte religieux d'où l'évidente « appartenance à la zone intensément latinisée qui s'étendait de l'Italie jusqu'en Dobrogea actuelle ». Les écrits de l'époque, les découvertes archéologiques sont les seules preuves qui attestent l'existence d'une musique jusqu'au début du XV^e siècle, moment de référence pour la culture roumaine, l'ouverture — par l'apparition des manuscrits musicaux — d'une étape d'amples dimensions.

L'auteur classe le phénomène musical dans le climat historique des XIV^e — XIX^e siècles, en soulignant les coordonnées socio-culturelles qui déterminent l'existence pregnante de la musique byzantine. Les considérations concernant les modes médiévaux ou ceux ultérieurs à la réforme de Chrysant sont très intéressantes et elles sont le résultat d'une analyse comparative de certains chants (variantes) de Valachie, Moldavie, Transylvanie et Banat. Quoique la Transylvanie soit dépendante — du point de vue politique et administratif — de la Hongrie, les Roumains d'ici ont bénéficié d'une certaine autonomie du culte orthodoxe, situation due, également, aux liaisons permanentes avec la Valachie et la Moldavie. Le contact entre ces zones s'est réalisé par la

domination des princes roumains sur certaines régions de Transylvanie, par la fondation d'églises à la frontière, par la circulation des livres et des chants véhiculés par ceux qui apprenaient dans les centres culturels des pays roumains. On démontre ainsi la manière dont la Transylvanie et le Banat entrent de nouveau, grâce aux relations avec la Valachie et la Moldavie, en contact avec l'art byzantin, relation naturelle qui signifie l'unité spirituelle même des Roumains.

Le second volume de la collection *Sources de la musique roumaine*¹⁵ a dans sa composition un chapitre dédié à la musique psaltique du XIX^e siècle. L'auteur Gheorghe Ciobanu justifie le choix des pièces du début du XIX^e siècle par le fait que dans certains chants on présente des formes anciennes des échoi « ce qui prouve l'unité du chant psaltique chez tous les Roumains, malgré l'hostilité historique, jusqu'au XVIII^e siècle surtout ».

Rangées dans l'ordre de l'utilisation au cadre du service religieux les pièces représentent des formes modales anciennes, maintenues jusqu'au XIX^e siècle, des chants qui, apparus au XV^e siècle se sont perpétués jusqu'au XIX^e siècle (comme par exemple les Pripela de Filothei Monahul, une création roumaine de Filothei sin Agăi Jipei, présente dans diverses régions du pays), ouvrages dans lesquels on sent l'influence du makam oriental ou de la musique occidentale. Le volume contient, aussi, d'autres chants nombreux introduits pour compléter par leur variété l'aire stylistique des mélodies et pour exemplifier le moyen de structuration des échoi. Pour ce volume l'auteur a utilisé comme sources les principaux ouvrages musicaux imprimés. La présentation des chants en variante neumatique et en transcription linéaire est suivie d'un chapitre où il décrit minutieusement leur circulation, il mentionne les publications dans lesquelles ils apparaissent, en réalisant ainsi la synthétisation d'un matériel extrêmement divers et riche dans ses significations.

*La continuité des chants psaltiques dans la deuxième moitié du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*¹⁶ d'Adriana Șirli est une ample étude dans laquelle l'auteur démontre la vitalité du phénomène musical byzantin dans les Pays Roumains et la Transylvanie et met en évidence la trajectoire et les dimensions de celui-ci. Elle

souligne le processus de retour de la musique byzantine par le greffage de certains éléments nouveaux sur le tronc de ceux traditionnels, ce qui explique l'essence même de la vitalité de cet art.

L'auteur analyse la musique psaltique à l'époque mentionnée, suivant la périodicité habituelle de l'art médiéval — en trois étapes — l'intégrant dans une présentation d'histoire culturelle, ce qui amplifie la valeur des données et des considérations exposées.

A. Șirli souligne que pour la deuxième moitié du XVI^e siècle le manque de manuscrits qui attestent la continuité naturelle de l'École de Putna, des chants qui ont circulé, de la langue utilisée etc. est spécifique. Les analogies des siècles précédents et celles qui vont suivre à cette période, l'existence des documents concernant la musique (celui adressé à la communauté orthodoxe de Liubov par Alexandru Lăpușneanu), aussi bien que certaines données qui résultent de l'accentuation de l'ambiance historique, culturelle du temps (en Valachie, quoiqu'influencées par l'art moldave, les traditions culturelles continuent leur voie; en Transylvanie, soumise au catholicisme et au luthéranisme, l'une des possibilités de pénétration en circulation des manuscrits a été celle orale, facilitée par la sage politique de certains prélats, aussi) c'est ce qui justifie l'affirmation de l'auteur que la musique a suivi la voie naturelle de son évolution (étant écrite sur des textes grecs, surtout), se réévaluant de son essence byzantine par son « contenu religieux qui lui confère un caractère unificateur ».

Le XVII^e siècle et le début du XVIII^e s'avèrent être une période de fleurissement culturel des pays roumains, époque qui coïncide avec les règnes de Matei Basarab, Constantin Brâncoveanu, Vasile Lupu. Peu à peu, la langue roumaine s'impose à côté du grec et du slavon, même dans les manuscrits musicaux où le remplacement a été effectué avec beaucoup de précautions, tenant compte de la fonction de cette musique, de l'apparition de nouvelles églises et monastères, emplacements d'instruction pour les futurs érudits, de leur contact avec toute la zone de culture sud-est européenne, de l'assimilation de certaines influences de l'Orient orthodoxe et de l'Occident. L'auteur interprète ces phénomènes comme des arguments dans l'explication des tendances de des-

cription culturelle caractéristique à l'époque considérée.

Les manuscrits musicaux (30 environ), écrits en notation neumatique cucuzlienne *Heirmologion*, *Octoekhos*, *Anastasi-matarion*, le livre des liturgies etc.) contiennent des chants dont le caractère confirme l'unité des pratiques de culte, sans tenir compte de l'espace géographique. L'auteur mentionne qu'à côté des variantes récentes il y en a d'autres, très nombreuses, qui contiennent la spécification de leurs auteurs — Ioannes Damaskenos Ioan Damaschinul, VIII^e siècle, Ioannes Glikys, XIII^e siècle, Ioannes Koukouzeles Cucuzel, XIV^e siècle, fait significatif pour l'affirmation que la musique byzantine s'est perpétuée en formes pures ou « avec embellissements » dans les manuscrits qui ont circulé dans tous les pays roumains.

En pleine période d'ingérence dans les affaires de l'orthodoxisme roumain et en plein processus de convertissement de certains Roumains à d'autres formes de christianisme, la Transylvanie continuera d'entretenir des relations avec les Pays Roumains d'au-delà des montagnes et — affirme l'auteur — « quoiqu'on n'ait pas trouvé jusqu'à présent des manuscrits psaltiques du XVII^e siècle en Transylvanie, l'unité de langue et de croyance soutiennent l'affirmation que les mêmes manuscrits et chants y ont circulé ».

L'auteur suit la manière dont se manifeste le phénomène naturel des traductions au long des XVII^e et XVIII^e siècles, une preuve certaine étant le grand nombre de manuscrits bilingues (grecs et roumains) et roumains. L'auteur mentionne, aussi, la véhiculation des manuscrits pour être copiés, embellis du point de vue graphique et dans leur contenu. On souligne le moment important de la parution du Psautier roumain de Filotei (1713), la parution d'autres ouvrages semblables, ainsi que — vers la fin du siècle — les influences de la musique orientale et occidentale dans la construction des mélodies et, donc, dans la structure des échoi de la musique psaltique roumaine. A. Şirli souligne la vocation de synthèse de la musique psaltique se constituant avec toutes les transformations et le renouveau dans un élément d'unité culturelle.

52 Dans l'étude *Éléments de continuité dans la musique psaltique roumaine*¹⁷ Hri-

santa Petrescu se propose la relevation de certains arguments en faveur de la théorie de la continuité dans le temps et l'espace par l'intermédiaire du « phénomène de concordance, caractéristique aux relations entre le texte générateur et la ligne mélodique dans la musique byzantine et dans celle psaltique ».

Tenant compte du grand nombre de collections qui contiennent les chants, leur diversité, la spécificité des modes et des styles, l'auteur effectue sa recherche ayant à la base quelques textes pilotes (la sélection est réalisée tenant compte de la fréquence de leur apparition) dont la circulation est suivie dans des chants qui couvrent l'intervalle des XV^e et XIX^e siècles. L'analyse a comme but la définition du mécanisme par lequel le texte engendre la musique, établit les niveaux auxquels se manifeste la relation texte — formules mélodico-rythmiques : le niveau sémantique (la polarité expansive-dépressive, telle qu'elle se dévoile du rapport entre le contenu du texte et la structure des formules mélodico-rythmiques), le niveau morphologique (le rapport entre la fonction morphologique des éléments du texte et les hypostases originales ou variées des formules), le niveau formantique — phonétique (le rapport entre les zones de fréquences formantielles spécifiques aux langues dans lesquelles sont écrits les chants et les zones d'hauteurs employées dans la composition des formules mélodico-rythmiques).

Il s'agit d'une recherche croisée texte-formules mélodico-rythmiques, basée sur l'investigation statistique des éléments spécifiques, tenant compte du plan diachronique, synchronique et synchro-diachronique, en déterminant le type de la relation de dépendance texte-formules mélodico-rythmiques et d'interdépendance texte-formules mélodico-rythmiques.

Dans la section conclusive l'auteur définit la notion de concordance (ou tendances de concordance) comme élément de continuité qui se manifeste constamment dans des étapes successives, dans des manières différentes : l'adaptation ou la composition de la musique en langue originale (grec byzantin) ayant comme conséquence la concordance pregnante ; la variété plus ou moins prononcée dans le processus de la transmission par copies, qui détermine une tendance d'adaptation réciproque ; après l'apparition des manus-

crits en roumain on constate des non concordances dans la relation texte-formules mélodico-rythmiques, phénomène qui, peu à peu, compensé par la composition (commençant avec le XVIII^e siècle) des chants ayant à la base des structures qui existaient déjà et dans lesquelles le phénomène de concordance est de nouveau pregnant.

Finalement, l'auteur imagine de possibles directions de recherche qui mettent en lumière d'autres domaines de manifestation de la continuité comme, par exemple, la relation entre la musique folklorique et celle psaltique, la manière dont se réalise la contamination réciproque basée sur des éléments archétypaux, la migration des diverses structures ou la pénétration des formules intonationales dans les chants, leur transformation de l'amorphe dans le structuré, sous la pression du texte etc.

2.3. Un autre objectif de la recherche byzantinologique roumaine est la présentation de l'activité de certains psaltes roumains, de certaines écoles qui ont suivi la tradition musicale de Putna ainsi que la mise à la disposition des chercheurs de la présentation et du commentaire de certains manuscrits.

Dans les études *Filotei sîn Agăi Jipei*, le premier psautier roumain connu jusqu'à présent, *Elemente teoretice la Filotei Sîn Agăi Jipei, Ioan Sîn Radului Duma Braşoveanu, Naum Rîmniceanu*¹⁸ (Éléments théoriques chez Filotei...) Sebastian Barbu Bucur analyse l'activité des personnalités marquantes de l'histoire de la musique psaltique, promoteurs de la musique en Valachie et en Transylvanie. L'auteur présente le complexe socio-culturel dans lequel ont évolué les trois psaltes, les principales dates de leurs biographies, les ouvrages de référence. Il fait des considérations sur les types de chants, sur la ligne mélodique ayant un texte grec ou roumain et sur les conséquences d'un certain type de texte (longueur différente, accents, modifications syntactiques — éléments incipients du processus de rendre « roumains » les chants). On y retrouve en notation linéaire et neumatique certains fragments appartenant aux trois auteurs et une élaboration de tableaux synoptiques concernant le contenu des manuscrits et la circulation des chants. *Theoreticonul lui Macarie Ieromonahul*¹⁹ est l'ouvrage du Ieromonachos

Macarie, remis en circulation par Titus Moisesescu. Il est composé de deux sections. La première, avec une préface et une étude introductive, est le *Theoreticon* translittérée de l'alphabet cyrillique dans l'alphabet latin par Titus Moisesescu ; la seconde constitue le document en original.

Le *Theoreticon* est le premier livre de musique psaltique imprimé en roumain et paru à Vienne en 1823. Il précède *l'Anastasimaton* et *l'Heirmologion* appartenant au même auteur. Macarie Ieromonahul, grand patriote, maître des chants, a consacré sa vie à la prospérité de la musique nationale, « aux grands idéaux de rendre roumains les chants, acte significatif dans le processus d'affirmation de notre culture ». Macarie disait : « Pour que notre peuple puisse redevenir comme au début il a besoin de beaucoup de sciences et d'études qui nous manquent complètement, parce que sans elles il ne pourra se soustraire aux ténèbres où il git à présent ».

L'étude introductive contient des allusions à la vie et à l'activité de l'auteur de cette grammaire musicale créée « d'après le modèle du nouveau système » ainsi que l'évolution de la théorie de la musique psaltique roumaine dès le *psautier* de Filothei jusqu'aux ouvrages actuels ayant la même problématique.

Dans son étude *Învăţămîntul psaltic pînă la reforma lui Hrisant*²⁰ (L'enseignement psaltique jusqu'à la réforme de Chrysant) Sebastian Barbu Bucur mentionne les premières formes d'enseignement musical et leur évolution jusqu'à des formes institutionnalisées. Dès l'activité didactique, orale ou celle réalisée d'après les livres de chants, passant par l'école de Putna ou celle de Schei Braşovului où apprenaient des jeunes gens d'Ardeal et de Valachie, l'enseignement de la „psaltichie” se produira dans des écoles voïvodales comme celle de l'époque de Constantin Brîncoveanu ou Mihai Cantacuzino et dans des monastères et des églises (Sf. Gheorghe Vechi, Antim). Au XVIII^e siècle « les écoles de *psaltichie* constituaient les seules formes d'enseignement organisé » soutient l'auteur de l'étude, mentionnant à côté de ces foyers de culture (la nouvelle école de l'église Sf. Nicolae de Schei, l'école normale d'Oradea, l'école de l'église d'Argeş ou Saint Nicolas de Moldavie et de nombreux autres centres où l'on enseignait à écrire, à lire et la musique psaltique) leur initiateurs, également —

Filothei Sin Agăi Jipei, Antim Ivireanu, Ioan Sin Radului Duma Braşoveanu, Mihalache, Constantin ou Naum Rîmniceanu. Le XIX^e siècle, marqué par la réforme de Chrysant reste dans l'histoire de l'enseignement psaltique par l'école fondée par Petru Emanuel Efesiul de l'église Sf. Nicolae Selari, où allaient étudier Macarie Ieromonahul et Anton Pann, figures marquantes de la culture musicale roumaine.

La personnalité d'Anton Pann est révélée par Gh. Ciobanu dans *Anton Pann et le caractère roumain des chants ecclésiastiques*²¹. L'auteur explique l'importance de l'activité du remaquable homme de culture, connu plutôt comme lettré, mais dont les préoccupations sont très liées à la théorie et la pratique de la musique psaltique. Son action de « rendre roumains », expliquée par des traductions du texte qui accompagne la musique, par des adaptations de la ligne mélodique dans l'esprit de la langue roumaine, arrive à son apogée par l'intermédiaire des créations propres sur des textes roumains ; il réalise une série d'ouvrages dans lesquels la phonétique de la langue roumaine trouve un équivalent musical dans un équilibre de l'expression sonore. La conclusion de l'étude est edificatrice pour la compréhension de la contribution d'Anton Pann au développement de la musique psaltique roumaine : « il a imposé le chant en langue roumaine dans l'église par la publication de tous les chants ecclésiastiques nécessaires dans la stalle d'église ». Dans son étude *Pripelele lui Filotei Monahul*²², Gh. Ciobanu analyse le problème controversé de la paternité de certains chants. Considérées comme les plus anciennes créations psaltiques roumaines, « pripelele » appartiennent au moine Filothei, chancelier à la cour de Mircea cel Bătrîn. L'auteur nous informe sur le fait que sur ces textes ont également circulé des mélodies qui se sont perpétuées oralement et, ensuite dans des manuscrits, du XIX^e siècle tout en présentant la multitude d'hypothèses concernant l'auteur du texte, la provenance de la musique et la fonction de ces petits chants. Gh. Ciobanu démontre le fait que le texte et la musique ont une genèse synchrone due à Filotei Monahul de Cozia et « ils ont été assimilés par les autres peuples orthodoxes à la suite de leur circulation chez les Roumains de la Valachie, de la Moldavie, de la Transyl-

vanie, de la Bucovine tout en concernant leur forme ancienne, avec de moindres modifications ».

La même question est reprise par Hrisanta Petrescu dans *Cultura muzicală bizantină din secolul XV* (La culture musicale byzantine au XV^e siècle) où l'on affirme que les « pripelele », tout comme « l'hymne de Saint Jean le Nouveau de Suceava représentent les premières créations musicales de certains auteurs roumains ».

Deux autres études²⁴ de Gh. Ciobanu, *Originea canonului stîlpilor alcătuit de dascălul Sărbăni* et *Un kyrie eleison la 4 voci în notatie bizantină, la începutul secolului al XVIII-lea* reconsidèrent la dimension réelle de certains événements du XVIII^e siècle. La première concerne le canon du Dimanche de *Florii* (Rameaux) ou des *Stîlpări*, création roumaine de Filothei Sin Agăi Jipei qui indiquait dans son manuscrit : « tout le canon est en roumain parce que c'est plus beau et plus facile ».

La seconde étude signale un document musical inédit du XVIII^e siècle, provenu de Transylvanie, au cadre duquel on trouve un chant choral pour 4 voix, avec la même notation neumatique et un texte grec. Cette découverte est importante parce qu'elle nous donne la possibilité de localiser dans le temps et dans l'espace le début du chant choral chez les Roumains.

*Muzică bizantină şi cîntece de lume în manuscrise oltene în notatie psaltică*²⁵ (Musique byzantine et chants laïques dans des manuscrits d'Olténie en notation psaltique) du même auteur est une étude qui communique l'existence de certains manuscrits non recherchés — jusqu'en 1964 — et dont on y retrouve une brève description, manuscrits importants pour la connaissance de l'activité d'Anton Pann et surtout d'un aspect de sa création qui témoigne de l'influence de la musique populaire et occidentale, manuscrits qui contiennent un grand nombre de créations laïques.

Dans la même direction d'élargissement de la sphère de connaissance du passé par l'intermédiaire des manuscrits se trouvent les études de Sebastian Barbu Bucur²⁶ *Propedii ale muzicii psaltice în notatie cucuzeliană* (Propedii de la musique psal-

tique en notation cucuzélienne), *Manuscrise psaltice românești în notație cucuzeliană* (Manuscrits psaltiques roumains en notation cucuzélienne) et *Manuscrise bilingve din secolul al XVIII-lea* (Manuscrits bilingues du XVIII^e siècle). L'auteur catalogue les 33 propediai qui se trouvent à B.A.R., — petites grammaires musicales, traités théoriques de dimensions réduites qui précèdent certains manuscrits et contiennent des données concernant la sémiographie, les formules d'intonation des modes, des exercices de « paralaghie » des classifications des voix dans des images graphiques d'exception —, il met en ordre chronologique un nombre important de manuscrits représentés sous le rapport du contenu, de l'écriture et de l'aspect extérieur en établissant plus précisément leur datation, les auteurs et de différentes notations marginales.

Dans ces études Gh. Ciobanu souligne l'importance de ces documents dans la détermination des coordonnées d'évolution de la culture musicale et il fait une brève présentation des manuscrits roumains de B.A.R., témoignages significatifs du processus de pénétration du chant en lague roumaine, avec les implications stylistiques de rigueur.

La classification des manuscrits musicaux byzantins et psaltiques de Roumanie est réalisée par Nicu Moldoveanu²⁸ dans *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română* (Sources du chant psaltique dans l'Église Orthodoxe Roumaine). La musique byzantine (généralités), la présentation des anciens manuscrits byzantins qui existent dans les bibliothèques roumaines, l'analyse technique des manuscrits (titres, auteurs, copistes datation, place de la copie), l'analyse strictement musicale des manuscrits (leur circulation, la conservation de la structure mélodique byzantine, l'importance), les conclusions et les annexes (exemples musicaux, filigranes) constituent les chapitres de cet instrument de travail particulièrement utile.

Dans l'action d'ordonnation des documents du patrimoine musical psaltique Marin Ionescu a élaboré un catalogue des incipitus (texte et mélodie) des chants dans de divers manuscrits pour déterminer leur circulation, leurs auteurs et toute une série de traits stylistiques.

Suivant le même ordre de préoccupations Adriana Sirli a classifié les manuscrits

du type *Anastasimatar* dans un catalogue thématique où on trouve fichés les incipitus, les auteurs, la circulation des chants, le mode musical etc., en initiant une recherche profonde d'un domaine non exploré dans la byzantinologie roumaine.

3. Le domaine des études comparatives moins étendu que ceux décrits antérieurement, contient la ligne des ouvrages basés sur la comparaison entre les formes différentes de manifestation musicale (la musique psaltique et celle folklorique) ou entre les composantes d'une même forme, deux objets dont on va démontrer les ressemblances et les différences (des manuscrits psaltiques d'un certain siècle, des chants destinés à la même situation, mais appartenant à des siècles différents). La méthode comparative est facilement décelable dans certaines études déjà mentionnées aux points 1 et 2 parce qu'elle représente l'un des procédés fondamentaux dans la démonstration de la continuité des chants, de l'évolution de la notation ou de structure des chants, de la circulation de certains types de variantes etc.

Gh. Ciobanu relève dans *Colindele și muzica religioasă*²⁹ (Les cantiques de Noël et la musique religieuse) la ressemblance entre ce genre populaire pré-chrétien et la musique grégorienne et byzantine. L'utilisation de la structure tétracordale ou pentacordale, ambitus qui n'est jamais plus petit qu'une quarte, les types de cadence (sur la tonique, finale ou la quinte sur la corde de récitation, sur la sousdominante ou soustonique), l'utilisation des formules mélodiques, le principe de base de ce genre d'architecture variationnelle, le rythme basé sur l'indivisibilité du temps premier sont caractéristiques à la musique des cantiques de Noël et de celle religieuse grégorienne et byzantine. Ce sont des affirmations que l'auteur soutient par de nombreuses démonstrations des domaines comparés.

Le problème de la priorité (dans le temps), de l'influence des cantiques de Noël sur la musique religieuse ou de leur contamination réciproque inspire à Gh. Ciobanu le développement d'une théorie conformément à laquelle la musique pré-chrétienne des cantiques pénètre dans la musique byzantine durant le processus de formation de cette dernière. À côté des éléments de chant de synagogue, le chant populaire est assimilé et devient un élément de base du chant religieux,

En conclusion, l'auteur révèle les ressemblances évidentes entre les deux catégories analysées : « le dégagement d'une même atmosphère, dû à l'emploi des mêmes éléments d'essence populaire ».

Ayant comme point de départ les liaisons indestructibles entre le vers et la mélodie dans le folklore roumain et celui des peuples voisins, la musicalité de la langue reflétée dans la mélodie comme une expression de la concordance entre le texte et la mélodie Gh. Ciobanu suit dans *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*³⁰ (Le rapport entre le texte et la mélodie dans la musique psaltique roumaine) l'évolution de ce processus au cadre de la musique psaltique, également, musique qu'il partage en musique de circulation orale, où l'on trouve des sonorités populaires, toutes prêtes à la transformation, et musique « officielle » que nous retrouvons dans les manuscrits dès le XV^e siècle. L'auteur considère les manuscrits dès l'apparition des premières traductions en roumain. Le processus prolongé représenté par l'évolution des traductions aux créations originales passe par de différentes étapes, de non concordances frappantes jusqu'à la concordance absolue réalisée dans les chants d'Anton Pann. Grâce à lui — souligne l'auteur — les accents mélodiques des chants du style *irmologic* coïncident avec ceux toniques et expressifs, l'idée poétique est en liaison serrée avec la ligne mélodique dans les chants *stihirariques*, et les chants papadiques écourtés, épurés des inflexions orientales et des longs *teretismata*, deviennent plus coulants, dans une évolution qui peut être suivie « jusqu'à nos jours ».

Dans *Kekragariile din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII—XIX)* (Kekragaria des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie (XVII^e — XIX^e) siècles) Adriana Sirli suit l'évolution de ces chants attribués à Ioannes Damaskenos (le VIII^e

siècle), en les comparant à ceux qui se trouvent dans des manuscrits grecs et roumains du XVIII^e siècle, en démontrant par le degré réduit de variabilité vis-à-vis du modèle original la résistance dans le temps des anciens canons byzantins.

C'est toujours Adriana Sirli qui réalise dans l'étude *Manuscrise psaltice din secolul al XVIII-lea. Anastasimatarele*³² (Manuscrits psaltiques du XVIII^e siècle. Anastasimataria), l'analyse comparative de certains manuscrits du même type se trouvant dans les bibliothèques du pays, en décélant quelques grands types dans lesquels on peut grouper les documents. L'auteur relève les formules mélodiques fréquentes, les cadences, les tournures mélodiques et rythmiques de ces types en étudiant en même temps l'évolution des *echoi* tels qu'ils sont dans les *anastasimatares*.

4. L'analyse des nombreuses créations laïques conservées en notation psaltique fait l'objet d'études qui mettent en évidence le contexte dans lequel elles sont apparues, l'explication de la sémiographie utilisée, les traits généraux de l'œuvre, leurs auteurs et la signification d'habitude patriotique — l'apparition et la circulation sont liées à des événements d'intérêt national.

*Un cântec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut, Din cântecele lui șaptezecișisapte, Cîntece inedite din preajma anului 1848, Cîntece pe versuri de C. Conachi*³³ signées par Sebastian Barbu Bucur, *Din cântecele războiului pentru Independență*³⁴, par Hrisanta Petrescu, *Cîntece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea, Un cântec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, par Gh. Ciobanu illustrent la préoccupation des chercheurs pour le dévoilement de certains aspects moins connus de la musique du XIX^e siècle.

Notes

¹ Ms. 113, 101 (B.A.R.), ms. 283 (B.A.R.), ms. 1096 (B.A.R.), ms. roum. 61 (B.A.R.), ms. 1106, B.C.U. Cluj-Napoca etc.

² Macarie Ieromonahul, *Theoreticonu sau privire cuprinzătoare a meșteșugului muzicii bisericești după așezămintul sistimei cei noao*, Viena, 1823; Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, 1945; Dimitrie Suceveanu, *Theoreticon*, Iași, 1848; Nifon Ploieșteanu, *Carte de muzică bisericească*, București, 1902; I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, București, 1928; T. V. Stupcanu, *Metodă pentru a învăța psaltichia*, București, 1932.

³ M. I. Idieru, *Istoria artelor frumoase (Arhitectura-sculptura-pictura-muzica)*. Din toate timpurile și din toate țările inclusiv România, București, 1898... « en ce qui concerne la musique nous manquons presque entièrement de sources et de données qui puissent éclaircir la formation d'une histoire de cet art » (p. 446); George Onciul, *Istoria muzicii*, vol. I-ii. *Pină la apariția stilului melodiei acompaniate în evul nou*, București, 1929... « l'ouvrage présente n'admet pas une étude ample et détaillée de l'Histoire de la genèse et du développement de la musique roumaine — c'est vrai que nous ne possédons pas les documents et les détails nécessaires » (p. 176).

- ⁴ George Breazul, *Învățămintul muzical în Principatele românești*. De la primele începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în *Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București*, édition soignée par Mihail Jora, București, 1941-1942.
- ⁵ Gh. Ciobanu et Cr. Ghenea, *Un creator de muzică la începutul secolului al VI-lea*, în *Muzica*, An XV, nr. 5-6, 1965, p. 60.
- ⁶ Ioan D. Petrescu, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris, 1932; idem, *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea*, în *Biserica Ortodoxă Română*, An. I.V, no. 1, 1937; idem, *Études de paléographie musicale byzantine*, București, 1967.
- ⁷ Grigore Panțiru, *Notația și churile muzicii bizantine*, București, 1971.
- ⁸ Gheorghe Ciobanu, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, București, 1979, p. 164.
- ⁹ Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic grecesc de la Iași*, București, 1982.
- ¹⁰ Gheorghe Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, op. cit., p. 265; idem, *Manuscrisele de la Putna și unele probleme ale culturii medievale românești*; idem, *Manuscrisele de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1974, p. 293, p. 306.
- ¹¹ Grigore Panțiru, *Manuscrise muzicale inedite de la mănăstirea Putna*, în *Biserica Ortodoxă română*, An LXXXVII, no. 11-12, 1969, p. 1257-1264; idem, *Școala muzicală de la Putna*. 1. *Manuscrise muzicale neidentificate*. 2. *Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 21-67.
- ¹² Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisesu, *Școala muzicală de la Putna*, 2 vol., București, 1980, 1981 («Izvoare ale muzicii românești», seria Documenta, III, IV).
- ¹³ Ms. n^o 56/544/576 I du monastère Putna et ms. n^o I-26/Iassy.
- ¹⁴ Gheorghe Ciobanu, *Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României până în secolul al XVIII-lea*; idem, *Cultura psaltică românească în secolele XVII și XVIII*; idem, *Muzica bisericească la români*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, op. cit., vol. I, p. 287, p. 329; idem, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină*, în op. cit., vol. II, p. 263.
- ¹⁵ Idem, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX*, în București, 1978, p. 147 («Izvoare ale muzicii românești», II).
- ¹⁶ Adriana Șirli, *De la continuité des Chants psaltiques depuis la seconde moitié du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Tome XVII, 1980, p. 37.
- ¹⁷ Hrisanta Petrescu, *Elemente de continuitate în muzica psaltică românească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 28, 1981, p. 57.
- ¹⁸ Titus Moisesu.
- ¹⁹ Sebastian Barbu Bucur.
- ²⁰ Gh. Ciobanu, *Anton Pann și românimea cîntărilor bisericești*, op. cit., vol. I, p. 317.
- ²¹ Idem, *Pripelele lui Filotei monahul*, op. cit., vol. II, p. 269.
- ²² Hrisanta Petrescu, *Cultura muzicală bizantină din secolul XV. Tratatul de istoria muzicii românești*, (vol. I), en cours de parution.
- ²³ Gh. Ciobanu, *Originea canonului stălpărilor alcătuit de dascălul Sărbăniș și Un kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea*, op. cit., vol. I, p. 307, p. 402.
- ²⁴ Gh. Ciobanu, *Muzică bizantină și cîntece de lume în manuscrise oftene în notație psaltică*, op. cit., vol. II, p. 238.
- ²⁵ Sebastian Barbu Bucur, *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană*, (I), (II), în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tome 21, Tome 22, București, 1974, 1975, p. 27-39/I, p. 39-70/II; idem, *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, în *Studii de muzicologie*, vol. XII, București, 1976, p. 119-181; *Manuscrise bilingve din secolul al XVIII-lea*, în *Muzica*, an XXVIII, nr. 11, 1977.
- ²⁶ Gh. Ciobanu, *Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea*, op. cit., vol. I, p. 287; idem, *Manuscrise muzicale în notație bizantină aflate în România*, op. cit., vol. II, p. 245.
- ²⁷ Diac. Asist. Nicu Moldovanu, *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1974.
- ²⁸ Gh. Ciobanu, *Colindele și muzica religioasă*, op. cit., vol. II, p. 95.
- ²⁹ Idem, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, op. cit., vol. II, p. 257.
- ³⁰ A. Șirli, *Keçeragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII-XIX)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tome 23, 1976, p. 109.
- ³¹ Idem, *Manuscrise psaltice din veacul al XVII-lea*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tome 24, 1977, p. 127-138.
- ³² Sebastian Barbu Bucur, *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut*, în *Muzica*, nr. 4, 1967; idem, *Din cîntecele lui '77*, în *Muzica* nr. 5, 1967; idem, *Cîntece inedite din preajma anului 1848*, în *Muzica*, nr. 6, 1968; idem, *Cîntece pe versuri de C. Conachi*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, serie Teatru, Muzică, Cinematografie, tome IV, 1969.
- ³³ Hrisanta Petrescu, *Din cîntecele războiului pentru Independență*, an XXVII, 1977.
- ³⁴ Gh. Ciobanu, *Cîntece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea. Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în Colecția lui Anton Pann*, op. cit., vol. I, p. 171, p. 146.

A STUDY OF MUSICAL ARCHETYPES: (I) THE SYMBOLIC OF NUMBERS

Corneliu Dan Georgescu

“Music can be only described metaphorically”¹

1. Twenty-five hundred years ago, Pythagoras stated in his *HIEROS LOGOS* the idea of the *Number-Archetype as a supreme principle of the Universe* (“all things are ordered by numbers”) and the idea of *Music* (“*Mousikē*”) as a *measure of the universal harmony*². For Plato, the Number represents the *highest degree of knowledge, knowledge itself*³, the *essence of the Universal harmony*⁴; to the idea of *Numbers-Archetypes* he adds the idea of *Form* (i.e. the number reflected in geometry), then the *Proportion* or, more generally, the *Analogy*⁵. The realms of *Numbers* and of *Forms* are not distinct; they are but the aspects of the Universe governed by the laws of proportion⁶. However, the Mediterranean cultural area was not solely responsive to the virtues of the Number. About 5,000 years B.C., in the Far East, *YI KING* (or “The book of transformations”) — which was assessed by C. G. Jung as “the most beautiful collection of archetypes”⁷ — used numbers (eight trigrams formed around the fundamental binary opposition *yin-yang* and their combination into sixty-four hexagrams) as a basis for a unitary system including life with its complex mobile manifestations, a “true alchemy of concepts”⁸.

2. The idea of *Number* is apparently the core of the entire contemporary epistemology⁹; Gottlob Frege and Bertrand Russell gave a logical analysis of the number which underlines the history of the human effort to understand its own method of cognition. The natural number may be defined by its *extension*, like in set theory. It may likewise be defined by its *intension*, or its logical content, its “substance”: the *principle of identity*¹⁰. The number means knowledge, sensible experience (whose symbol, sign and name it is), unmediated intuition of reality; it is not only the outcome of an operation (i.e. the quantitative definition of the object) but also the result of thought in which the operation is only the form assumed by thought: the direct, concrete, “vertical” relation of identity¹¹. Together with Space, Time and Motion, the Number may be considered as a fundamental category of knowledge¹².

3. Carl Gustav Jung defined the number in psychological terms as being both an aspect of the real and physical realm

and of the imaginary and psychic realm. Above the conscious level, the numbers are numeration; below, they are autonomous psychical entities of quantitative relevance which manifest themselves in orders anticipating any judgement¹³. Among the other archetypes, the numbers hold a peculiar position: they can be symbolically expressed through a figure (i.e. through a real, concrete, commensurable, hierarchised element), which does not mean that their essence is thus exhausted.

4. Hence, the numbers are not mere arithmetic expressions, but *distinct individualities, ideas, forces, supports for symbolical developments, eternal principles of truth*¹⁴: the principle of monad, dyad, triad, tetrad, pentad, etc.¹⁵ Like Plato, Nicomachus distinguishes between two kinds of numbers: the *divine Number* or the *Number-idea* (the governing archetype of the entire Universe) and the *scientific number*¹⁶; with the Pythagoreans, the science of numbers would include *arithmeticology* (the “mystics” of the number), *arithmetics proper* (the scientific number viewed as an abstraction) and *computation proper*¹⁷. In a different approach, *arithmosophy* would deal with the profound meaning of natural numbers, in distinction of *arithmetics*, *arithmology* and *arithmomancy*¹⁸. On the other hand, all that abides by *Measure* and *Number* (the relation between numbers, surfaces, bodies, etc.) is — in the Pythagorean con-

ception — *Mousikē*, a notion denoting an *essence of Universal music* (or *musicality*) and includes *rhythm* (which creates *space* and *time*, concepts that can only be experienced by the subject in its presence)¹⁹. Together with *Arithmetics*, *Geometry* and *Astronomy*, *Mousikē* forms the *Pythagorean Quadrivium* which reminds us of the condition of music viewed as “the goal of the supreme aspiration in any art”, as “the spiritual essence of an epoch”²⁰.

5. In what follows, we shall consider in compliance with the Pythagorean theory (accepted in principle also by C. G. Jung) that *the numbers are archetypes*, hence they are notions irreducible in their essence, archetypes symbolized by figures (0, 1, 2, 3, 4, 5, etc.). Obviously, each number may be assigned various interpretations (especially as regards their concrete applications as a “carrier” of ancillary symbols in particular cultural areas); however, they may have their own value which is communicated to the object²¹. It is on this abstract value that we shall focus our attention in the sequel. The high degree of abstraction itself of numerical archetypes allows the use of the latter in such contexts where they act as “vehicles of spiritual concepts”, as a “support for any representation of the sacred”²².

6. We shall briefly outline the general symbolic of several numbers.

ZERO (from the Arab. *ḡifr*, which by latinization becomes *zephirum...zefro...zero*, with the Greek variant *tziphra* leading to *cypher*)²³. Numerical sign devoid of value in itself, standing for another absent value or lending value through its position. It symbolizes: the empty space, hence the multitude of potentialities, the polar-conversion instant (which would separate the evolutive from the involutive cycle), the point whencefrom cyclic regeneration commences²⁴. Contiguous concepts: quietness (the prelude of an action), chaos (the primordial emptiness devoid of order and time), inexistence, darkness²⁵.

ONE (from the Sanskrit *eka*, “existing alone”)²⁶. This is a peculiar notion, the irreducible root of the concept of number viewed as a collection of units²⁷. It symbolizes: the principle of micro- and macrocosmic individuality, singularity, non-division, solitude, the supreme limit-unit of the Universe²⁸, eternity, the abso-

lute, equality, self-identity of the Ego, concordance, sympathy²⁹, the non-manifested principle, the source and end of all things³⁰. The revelation of Unity is always the substance of all initiation³¹. Unity tends to disintegrate onto plurality, which, in its turn, tends to Unity (“From the multiplicity of things derives the One and from the One — the multiplicity” — Heraclitus)³². Contiguous concepts: the point (the origin, the core), the centre (the place of concentration, the regulating law), the crossing (the intersection, the cross, the centre), the circle (the undivisible entirety, time, the sky, the cyclic movement, harmony, perfection — expressed through a ring, bracelet, wheel, etc.), the disk (cohesion, the solar), the sphere (the form accomplished)³³.

TWO (from the Skt. *dva, dve*)³⁴, symbolizes: the essential primary division of the initial Unity whencefrom all the others derive (spirit/matter, life/death, sun/moon, male/female, etc.), the opposition, negation, distinction, relative differentiation (through binary polarity, antithesis), the antagonistic or attractive reciprocity, the division, the couple, the antinomy, contradiction, conflict, ambivalence (the germs of creative evolution or of disastrous involution), the female passive principle, the effort, strife, tension, the multiplication principle, imperfection, dismemberment, loss of Unity, the accidental cause of the Universe³⁵, the concept of “the same and the other”, the discrimination, inequality³⁶.

THREE (from the Skt. *tri*, “to introduce, to add”), An odd, prime, “triangular” number. It symbolizes: organization, activity, creation, conception, law, the series (accounts for the formation rule of succession that cannot be revealed by only two terms), dynamism, the retrieved, perfectly manifested Unity (exceeding the binary difference), the idea of order, gradation, harmony, synthesis³⁷, the conjunction of ONE with TWO (the union of the sky and the earth), expression of totality, accomplishment, reunion, the creative male principle, time, the sky. Contiguous concepts and symbols: the trigram (the essential unity in YI KING), the triangle (the archetype of the spirit, the trinity), the pyramid (in combination with FOUR).

FOUR (from the Skt. *catur*, “to distribute into pair groups”)³⁸. A “square”,

even number. It symbolizes : nature, the measure of revolute cycles, double negation, the form, the limitation, space, the static order or frame, solidity, firmness, the static equilibrium, the field of manifestation³⁹, the terrestrial, the tangible, the material, plenitude, totalization (the Universe in its material entirety), potentiality, the matrix, kernel, origin, femininity, the archetype ground of human psychical equilibrium with C. G. Jung. Contiguous concepts and symbols : the quaternity (that may be expressed in the four cardinal points, month phases, seasons, matter : earth, water, fire, air), the Pythagorean holy tetractys (considered as the "key to the Universe", perfection, the sacred), the square (the earth, stopping, stagnation, solidification, horizontality, the materialization of the idea), the cross (space totalization, orientation support, the union of the contraries, the world in its entirety — one of the fundamental and, apparently, the most totalizing universal symbol besides the centre, the circle, the square), the cube (the square of the square)⁴⁰.

FIVE (from the Skt. *pañca*, "stretch out the hand")⁴¹. It symbolizes : the living matter, life, man, the limits of the natural world, the field of action (by adding the centre to the square), the active principle regulating the play of the four elements (the quintessence), creative act, phase, transition, activity, individuality, union, accomplishment, marriage (the hierogamy of the female principle **TWO** and the male principle **THREE**), love, reproduction, sensibility⁴², the generation, the perfection of the human body, the centre, the core, the dynamic equilibrium, the Universe manifested (Yin-yang conjunction), the existence. Contiguous concepts and symbols : the centre of the square, of the cross, the pentagram-including the star-pentagon (the five-points star, traditional emblem of the microcosmos, of androgeny), the five senses⁴³.

SIX (from the Skt. *ṣaṣ*)⁴⁴. A "perfect", "triangular", even number. It symbolizes : equilibrium, beauty, providential harmony, karma, trial, justice, destiny, stability endowed with inner mobility, motion within the motionless (as a ternary double : the indefinite equilibrium between two actions, ternary organizations)⁴⁵, mediation between principle and manifestation, the macrocosmos, the universal, totality in its three-dimensional represen-

tation (**FOUR** represents the horizontal space — North, South, East and West, to which the vertical axis adds — Zenith and Nadir). Contiguous concepts and symbols : the hexagram, the star-hexagon (the star with six points or "Solomon's seal", a true *summa* of the hermetic thought)⁴⁶.

SEVEN (from the Skt. *sapta*). It symbolizes : progressive seriation, chronological or qualitative gradation, evolution (the measure of the evolving cycles of a spiral type), continual progression, dynamic perfection, change of direction at the end of a cycle, positive renewal (viewed as **SIX + ONE**), self-awareness of creation (viewed as **FIVE + TWO**), totality of the Universe in motion (viewed as **FOUR + THREE**), totality of time and space, motion, total dynamism. Contiguous concepts and symbols : the star-heptagon (the star with seven points, which signifies a certain relation between the seven days of the week or between the seven sounds of the diatonic scale). This is the number which favoured most of the symbolical, mythological applications⁴⁷.

EIGHT (from the Skt. *aṣṭa*). The first "cubic" number. Symbolizes : central, cosmic equilibrium, eternal future, transfiguration, release from the karma chain, hence Nirvana, the passive aspect of nature (expressed through a two-fold limitation : **FOUR × TWO**), stability, the completion of evolution towards Unity, final equilibrium as an outcome of development (**SEVEN + ONE**), definite union of the creature and the creative Logos (**FIVE + THREE**), regeneration, resurrection, eternal life, beatitude, accomplished individuation (with C. G. Jung). Contiguous concepts and symbols : the octagon (mediation between the square and the circle, between the earth and the sky), the wind rose (consisting of the four cardinal points and their intermediates)⁴⁸, particular cross patterns (the Maltese cross, the cross of Lorraine).

NINE (from the Lat. *novem*). The last number in the "scale" of simple numbers and the most complex one ; "square" form. It symbolizes : the supreme plenitude reverting onto Unity, cosmic solidarity, final reintegration, ultimate development of an idea, totality of creative principles, the complete time, the multiplied creation (**THREE × THREE**), action, transition, the sky, the beginning of transmutation⁴⁹. The first nine natural numbers

form the “fundamental scale”; in the subsequent numbers, the significances become increasingly general and suggest a cosmic degradation of the Principle⁵⁰ through factorial multiplication of the first nine numbers. For the analysis of compound numbers, mention should be made that arithmosophy allows the study of various operations within or between the figures of these numbers, which may lead to relevant symbolical significances.

TEN (from the Skt. *daśa*, through the Latin *decem*). This is the first compound number, of “triangular” form, the sum of the first four numbers ($1+2+3+4=10$, in compliance with the Pythagorean tetractys). It symbolizes: synthetic Unity (as an even number, in distinction of the pure Unity, symbolized by ONE, an odd number), accomplished Unity, equilibrium viewed as an effect, the final point of development, the collective being, the Universe as a unified organism, the limit of the human concept, the sum of the harmony of the other numbers, the supreme, all-regulating cycle, the return onto Unity after the entire cycle is over, life and death (their coexistence)⁵¹, the pre-eminently accomplished number from all possible numbers, the strict fulfilment of the development of ONE⁵². Other symbolical meanings may derive from the possible decomposition of TEN.

ELEVEN symbolizes the individual initiative with no reference to the Universal harmony, the inner strife, wandering, rebellion, the disturbing element, dissonance⁵³, excess, hypertrophy, disorder, the resurrection⁵⁴, the beginning of a new cycle⁵⁵.

TWELVE symbolizes the Universal activity (the zodiac consists of twelve sky areas, with each being extremely rich in symbolism)⁵⁶, the Universe in its cyclic development, in its complexity, the becoming, action, the choice⁵⁷. So far, this is the number having the most divisors. It represents the basis of the space-time divisions (the 12 months of the year, 12 hours of the day, 12 semitones of the chromatic scale). It may be regarded as $6+6$, $5+7$, $4+8$, $3+9$, $2+10$, 3×4 , $10+2$, etc.

THIRTEEN symbolizes the principle of activity (THREE) exercising onto Unity (TEN), transformation, passage (from TWELVE to another state, i.e. death and the generating power). FOURTEEN symbolizes the cyclic law (FOUR)

referred to the cosmic Unity (TEN), the perpetuation of life ($1+4=5$)⁵⁸. FIFTEEN symbolizes the vital whirl (FIVE) animating the cosmos (TEN). This is a “triangular” number representing the sum of the first five natural numbers. SIXTEEN symbolizes the action of karma (SIX) in the cosmos (TEN), the multiplication of cycles (4×4 , 8×2), the stream of development ($1+6=7$)⁵⁹. SEVENTEEN symbolizes the evolution (SEVEN) in cosmos (TEN) towards deliverance ($1+7=8$)⁶⁰. TWENTY symbolizes Universal striving, cosmic differentiation (2×10), the energy source⁶¹. TWENTY-ONE symbolizes the individuality derived from differentiation. It is in a way the inverse of TWELVE and represents the sum of the first six natural numbers⁶². TWENTY-TWO symbolizes cosmic antagonism ($20+2$), the balanced play of particular opposed initiatives (11×2)⁶³. TWENTY-FOUR symbolizes the ratio between the permanent cycles and the karmic necessities (4×6), the wheel of rebirth, the two-fold harmony of the sky and the earth (12×2)⁶⁴. So far, this is the number having the most divisors. TWENTY-FIVE symbolizes the multiplication of creation (5×5) ($2+5=7$)⁶⁵. THIRTY symbolizes the strict equilibrium, the static achievement (3×10)⁶⁶. THIRTY-ONE symbolizes the individuality beside the static achievement ($30+1$). This is, in a way, the inverse of THIRTEEN⁶⁷. THIRTY-TWO symbolizes the plan, the outline of forms, justice⁶⁸. THIRTY-THREE symbolizes organization, free activity (3×11) ($3+3=6$)⁶⁹. THIRTY-SIX symbolizes the Universe, initiation ($3+6=9$), cosmic solidarity (9×4)⁷⁰. This is Pythagoras’ “great quaternary”, the sum of the first eight natural numbers (four of which are odd and four are even). FORTY symbolizes the completion of a cycle, the rhythm of repetitions in the Universe⁷¹, expectation, preparation⁷².

7. Numbers may also have a particular significance depending on their position in the sequence of natural numbers (each number being conditioned by the preceding term, whose logical consequence it is, and by the following number, to which it leads) or in various other groups. We can follow the course from 1 (*absolute Unity*) to 2 (*differentiation*), 3 (*action, organization*), 4 (*achieving form*), 5 (*life*), etc. The second series of numbers

(from 6 to 10) represents a relative opposition to the first series and also the regressive drive towards Unity. The quality of even or odd number is very important. (Thus, even numbers can be reduced upon division by 2 — these two halves signifying an internal opposition, an essential definite antithesis, and, hence, static equilibrium, passive female character—whereas odd numbers are singular, dynamic, male, active, creative). For instance, the binary non-being (2) is *specified (balanced)* in 4, and *objectifies (reaches life)* in 5; the ternary seriation (3) *acquires equilibrium* in 6 and *becomes actively accomplished* in 7, etc.⁷³ Other relations of symbolical significance are established between the sum and product numbers of the same factors (e.g. 5 and 6, obtained from $2+3$ and 2×3 , or 7 and 12, obtained from $3+4$ or 3×4), between the numbers having many divisors, which are highly stable (12, 24, 36, 60) and the odd numbers that follow immediately (13, 25, 37, 61), between the “triangular”, “square”, “cubic” numbers, etc.

8. The present text continues (with some specification as the title itself shows) a preliminary study⁷⁴; this article itself will be followed by further such texts that will furnish new details about the symbolism of the binary male/female opposition (II), of matter (natural elements: earth, water, fire, air) (III), of the notions for space orientation (North, South, East, West, Zenith, Nadir) (IV) or of other significant objects or actions (V). Without re-stating the ideas expounded in the previous studies, we shall only recall that, in the acceptance used here in compliance with Jung’s concept, *the musical archetype* (or, more precisely, the musical representation of an archetype of the collective unconscious) represents an essential factor of any musical language, a factor of “*natural*” rather than “*cultural*” value; it constitutes an *archetypal level* of the work of art, which “precludes” (methodologically, of course) *the semantic and the aesthetic levels*. *The archetypal level* entails a general human character independent of time and space, which is either unconscious or volitionless and through which consonance with nature, with the Universe, with eternity is attained, whereas *the semantic level* reveals rather a conscious activity, meant for concrete communication, time- and space-conditioned, i.e.

depending on historical and geographical, hence relative, conventional, changing factors; the *aesthetic level* brings together the first two levels in re-establishing the connection with the likewise eternal realm of forms (though it also depends to a certain extent on a particular cultural background given by the outlook defining an epoch, area, degree of education, taste, tradition, etc.). This triadic model renders more particular several data on the musical phenomenon which are customarily viewed as a whole. We should likewise recall the necessity (long justified in any theory of symbols) of adopting a *metaphorical representation on music* (which has nothing to do with its “literaturization”, since by virtue of the multivalent meaning of the symbol, the latter is permanently tied to musical structure proper). The metaphor is, in fact, very frequently employed in the traditional “technical” terms of music (e.g. major, minor, chord, crescendo, theme, scale, cell, slur, coda, acute, etc.).

9. The numbers which are essential in establishing relationships in hearing are fewer, strictly defined and from a numeration system with three basis: 2, 3, 5⁷⁵. It was already Leibniz who stated (1734) that “music counts up to 5”.

10. The identification of a symbolical significance of numbers in musical structures should not be taken for the approaches of *informational aesthetics*, which deals with the work of art in terms of the quantity of information it furnishes. A mathematical Study to the aesthetic forms (like G. D. Birkhoff’s analysis) which lends precise numerical value according to the relative importance of the factors defining a class of aesthetic objects — an undertaking to be further accomplished by Max Bense, Abraham Moles, etc. — is of undeniable merit in that it makes a lucid examination of *the physics of the message*: the choice of the repertoire, the laws governing the assembling of signs-assemblage codes⁷⁶, the categories of information supplied by the work of art, including the distinction between *the semantic message* and *the aesthetic message* (the overall variations or fluctuations adopted by the *Gestalt*, the message being still identifiable).

11. Any musical structure is related to number, but it is by no means immedia-

tely perceptible, nor is it endowed with the same symbolical significance in various types of music. We shall agree that each type of music must be regarded in a particular manner, depending on its own system of values and relations amongst structures. Although the “Pythagoreanizing” view is apparently best suited to music in general and is closer to its intimate essence, it is by no means the unique analytical modality. We can delineate at least four distinct levels of integrating the number with music : 1. the numeration proper (melodic or rhythmic cells of 2—3 ... sounds, etc.); 2. the relations (which can be established between frequencies, durations — e.g. *Sectio aurea*, etc.); 3. the combinatorial, permutational a.o. procedures (various computational forms, including the probability analysis); 4. the symbolical sense. Although the symbolic analysis can virtually operate with any kind of numbers, it implies several numbers in particular — the first in the sequence of natural numbers, the only ones which seem to be of pre-eminent individuality. We recall Daniélou’s principle, by virtue of which numbers 2, 3 and 5 serve as a basis for numeration systems in the process of musical perception. In the Pythagorean and the Chinese systems, it is only numbers 2 and 3 that are assumed to be generating numbers (the pentatonic scale is generated in this manner i.e. the cycle of fifths, whose intervals correspond to the cosmic order); number 5 introduces the emotional factor into the proportional scale (e.g. the Indian modes), etc. The global schemas and tables of Daniélou show the role played by these numbers in the musical (melodic) systems of traditional Oriental music; in this particular cases, these numbers assume also a prevailing symbolical meaning.

12. Symbolism can be defined at one (or all) of the following levels: 1. the work in its entirety; 2. the paradigmatic axis of the work (melodic, harmonic, rhythmic, architectural systems); 3. the formation of the work starting from micro-elements and following their subsequent combinations in ever larger structures, up to the final macro-structure; 4. certain “significant kernels” of the work, irrespective of the level at which they emerge (they can be paradigmatic data if they play an important symbolical role,

or they can refer to micro- or macro-structure, etc.).

13. Virtually, the musical syntax based on equivalence relations⁷⁷ pertaining to the performance of the idiom under consideration, represents a para-musical, relatively independent archetypal level.

14. Thus, several numerical archetypes can be symbolically expressed in the work, both upon the vertical (structures) and the horizontal (zones); various relationships may be established amongst these archetypes (eventually a coincidence or a contradiction, a possible hierarchy, etc.). Apparently, it is more correct to consider that in an artistic work — like in nature it extrapolates at the archetypal level — there would exist all numerical symbols which are virtually expressed at various degrees of intensity; the problem here does not consist in “finding” these archetypes but in *understanding their significance and the relations therein*

15. Because of the nature of the symbolic analysis, subjectivism cannot be eluded; however, it can be strictly limited if we adopt a virtually consistent, comprehensive “grid” of analysis that would cover as objectively as possible the work of interest.

16. In a first step, we would establish the essential determinant factors in the work under examination, depending on the category of music it pertains to (the system of values proper to a certain work). This process entails a minute examination of the work, using the more or less adequate methodological “tools” of present-day musicology.

17. The analysis proper of the significant kernels exhibits a relevant similitude to the approach to dreams suggested by psychologist Robert Bossard; these similitudes are motivated in this view by their common source, i.e. the human unconscious which — in dreams like in the work of art — organizes concrete sensory data of a more or less accidental, conventional source *in compliance with some archetypal principles*. The phases of analysis are: 1. restriction to physical, physiological stimuli; 2. restriction to the daily context of events; 3. the regressive interpretation (towards the generating psychic complexes); 4. the progressive interpretation (towards the

compensating tendencies of the *libido*); 5. the supra-individual interpretation (in terms of the archetypes of the collective unconscious)⁷⁸. *These successive restrictions and interpretations are aimed at deciphering* (behind some, say, (1) variational fluctuations caused by accidental stimuli, (2) ordinary melodic figurations over a given period and idiom, (3) psychological constants proper to an area, period, (4) the tendency to compensate them, "the release from norms"), *the ultimate motivation of a creative undertaking* — (5) *the consonance with a certain (numerical) archetype, hence, with the Universe*.

18. Let us sketch several musical representations of some numerical archetypes. Archetype ZERO (*the emptiness*) is expressed by the comma or by eliminating several sounds, durations, timbres. Archetype ONE (*the undifferentiatedness*) is expressed by the overall unity of the work: the single sound, tenuto, *unison*, the monody (eventually, homophony), lack of modulation (of variation in general), of rhythm (eventually a isorhythmic work or a rhythmic *rubato* system), the non-progressive form, the monostructure, the iterative building principle (e.g. *ostinato*) the unique timbre (a single instrument soloist or timber undifferentiation). Archetype TWO (*the opposition, contrast*) is expressed through bipolar structures as major/minor, acute/low pitched, consonance/dissonance, rapidly/slowly, *forte/piano*, *Tutti/solo*, etc., modulation, octave, the *giusto* rhythmic system (particularly the bichronous one), the binary rhythmic subdivisions, the cell, the AB form. Archetype THREE (*the synthesis of contraries, gradation*) is expressed by the fifth (and its cycles), the trison, the tonal system (the function of the tonic, dominant and sub-dominant), the ternary sub-division, the "dotted" rhythmic values, the unification of dynamic, compass bipolarity through a gradual transition (*crescendo*, average compass, etc.), the ternary rhythm, the sonata form, the AAB, ABB forms (actually ternary syntheses of some binary elements). FOUR (*the orientating frame*) is expressed by a two-fold opposition (the intersection of two binary oppositions — e.g. between *forte/piano* and high/low pitched, which can yield four terms: *forte* + high, *forte* + low, *piano* + high, *piano* + low pitched), the tetrachord, the fourth, the time beat 4/4 (the binary double), the motif (the

double cell), the AB form (derived from AB.AC, AB.CB or AB.CD), the four parts of the classical symphony (actually, there + one), the four syntactical categories (the monody, the homophony, the polyphony, the heterophony), the timbre groups of classical orchestras (wooden, brass, percussion, stringed instruments), the string quartet, the mixt choir for four voices (and, in general, the traditional harmony for four voices). Archetype FIVE (*the sensible, the asymmetry, the dynamism*) is expressed in the third (major, minor), the pentachord, the asymmetric beat, the asymmetric form patterns of binary/ternary type (e.g. AAB.AB), the concertante pattern in the context of the classical orchestra (the four mentioned groups of instruments + the soloist). SIX (*the synthesis of two opposite, symmetrized dialectics*) is expressed through the hexachord, the "major-minor" and "minor-melodic" mode (as a synthesis between major and minor), the binary beat with ternary sub-division ($2 \times 3 = 6$), the phrase, the double formal ternary pattern (bar/antibar: AAB.ABB), the rondo-form (ABACABA). SEVEN (*the complex unifying asymmetry*) is expressed by the heptatonic, complex asymmetrical time-beat, various syntheses of FOUR and THREE (the tonal system applied to the classical harmony for four voices, the classical orchestra performing a sonata form). EIGHT (*the accomplished cycle*) is expressed by the period (the double phrase which in its turn is a double motif), the classical architectural quadrature (which might derive from dance, hence, suggest its relation to a spacial art)⁷⁹, the association of two quaternary elements (the quartet in four parts).

19. Virtually, the paradigmatic level of traditional Indian, Chinese a.o. music and classical European music seems to furnish a more obvious and comprehensive symbolical significance at the level of numerical archetypes than appears in the contemporary music, despite the higher structural complexity of the latter. The "weakness" of this layer archetype is largely due to a particular structural involvement which may wipe out several distinctions, principles of articulate idioms (e.g. the cancelled opposition between consonance and dissonance, the outcast of the idea of time-beat, symmetry, etc.) Whereas these archetypes are "veiled" in

terms of melody and rhythm (in fact, the tempered melodic system itself represents — according to A. Daniélou — a rude approximation adopted in the Western musical practice *in lieu of* the pure numerical archetypes as they are expressed in the pentatonic and modal melodic systems), other components of the musical discourse, other modalities for defining the archetype emerged. To the definition of the archetypes contribute, for instance, the contrasts between the sound bodies, timbre, dynamic effects and, finally, the variation of the overall information level. However, we should observe that if referred to the “loss” derived by neglecting the melodic structure, the “gain” seems only minor.

20. The syntagmatic level introduces the concrete context in which a paradigmatic element operates (thus, for instance, after a section of complex polyphony, the homophony may be perceived as suggesting the archetype ONE, whereas after a long *unison*, it will suggest multitude). Depending on the relation between “two neighbouring terms”, few archetypal relations would operate syntagmatically, i.e. ONE (a relation of identity between terms — though under temporal existence, the identity is no longer pure identity !), TWO (the contrast), possibly THREE (the synthesis), archetypes that would “control symbolically” the entire musical discourse (or other types of temporal discourse).

21. Thus, to the symbolism of a work contribute heterogeneous elements, at the

level of the musical idiom under consideration (of its paradigms), of a para-musical abstract syntax and, finally, of the concrete work of interest (several significant details). *From the coincidence, contradiction or various importance of terms, we may outline an overall complex symbolical image of the numerical archetypes expressed in the work under examination.*

22. We have referred here to music viewed as a sonorous, audible process and not as notation, ritual, etc.

23. Likewise, we have neglected all that can be considered “symbolism added” to the symbolical ability of the musical sign itself.

24. Much like generative grammar, which does not deal with the concrete (“performed”) text but with the linguistic “competence” of the subjects speaking a language, here too, we consider that the elements of the general paradigmatic structures seem to be of importance, since we are less interested in the individualization of a work; instead, we are concerned with revealing its archetypal meaning, by which the work can be related to many other works pertaining to various authors or epochs. *The strictly concrete, irrepeatable work can only be regarded as symbolically endowed to the degree to which it inscribes within a general significant, thus surpassing its unique, isolated condition.* The increasing interest taken in various epochs in the general or individual character of the work of art⁸⁰ may likewise signify the prevailing concern for the archetypal or aesthetic levels of the musical sign.

Notes

¹ E. H. GOMBRICH, *The Sense of Order*, Oxford, 1979 (1909), p. 299.

² MARTIN VOGEL, *Die Zukunft der Musik*, Düsseldorf, 1968, p. 195.

³ MATILĂ GHYKA, *Estetica și teoria artei*, București, 1981, p. 25.

⁴ JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1961, p. 280.

⁵ MATILĂ GHYKA, *op. cit.*, p. 421.

⁶ N. R. RADIAN, *Cartea proporțiilor*, București, 1981, p. 8.

⁷ * * * *Yi King*, Paris, 1981, p. XIX.

⁸ M. GHYKA, *op. cit.*, p. 36.

⁹ VIRGIL STANCOVICI, *Ideea de număr*, București, 1971, p. 5.

¹⁰ V. STANCOVICI, *op. cit.*, p. 7.

¹¹ Ibidem, p. 13, 90.

¹² Ibidem, p. 57.

¹³ CARL GUSTAV JUNG, *Un mythe moderne*, Zürich, 1961, p. 214.

¹⁴ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 280.

¹⁵ M. GHYKA, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ Ibidem, p. 26.

¹⁷ Ibidem, p. 27.

¹⁸ R. ALLENDY, *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1921, p. VII.

¹⁹ ANDRÉ IEROL-GOURHAN, *Gestul și cuvântul*, București, 1983, p. 121.

²⁰ MARCEL BRION, *Arta abstractă*, București, 1972, p. 14.

²¹ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. X.

²² M. BRION, *op. cit.*, p. 64.

²³ * * * *Dicționar de matematici generale*, București, 1981, p. 46.

²⁴ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 417.

²⁵ Ibidem, p. 205, 325.

²⁶ *Dicționar de matematici...* *op. cit.*, p. 305.

²⁷ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ N. R. RADIAN, *op. cit.*, p. 62.

²⁹ M. GHYKA, *op. cit.*, p. 412.

³⁰ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 348.

³¹ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 12.

³² Ibidem, p. 10.

- 200.
- ³³ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 299, 274, 302.
- ³⁴ *Dicționar de matematici... op. cit.*, p. 85.
- ³⁵ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 36, 19.
- ³⁶ M. GHYKA, *op. cit.*, p. 412.
- ³⁷ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 39.
- ³⁸ *Dicționar de matematici... op. cit.*, p. 243.
- ³⁹ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 71.
- ⁴⁰ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 72, 263, 141,
- 153.
- ⁴¹ *Dicționar de matematici... op. cit.*, p. 47.
- ⁴² R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 112.
- ⁴³ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 39.
- ⁴⁴ *Dicționar de matematici... op. cit.*, p. 276.
- ⁴⁵ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 146.
- ⁴⁶ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 211, 159.
- ⁴⁷ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 170, 172, 216.
- ⁴⁸ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 38, 292, 38.
- ⁴⁹ Ibidem, p. 352.
- ⁵⁰ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 322.
- ⁵¹ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 201.
- ⁵² C. G. JUNG, *op. cit.*, p. 144.
- ⁵³ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 316.
- ⁵⁴ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 321.
- ⁵⁵ C. G. JUNG, *op. cit.*, p. 144.
- ⁵⁶ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 325.
- ⁵⁷ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 209.
- ⁵⁸ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 347, 360.
- ⁵⁹ Ibidem, p. 361, 363.
- ⁶⁰ Ibidem, p. 364.
- ⁶¹ Ibidem, p. 366.
- ⁶² Ibidem, p. 366.
- ⁶³ Ibidem, p. 370.
- ⁶⁴ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 396.
- ⁶⁵ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 374.
- ⁶⁶ Ibidem, p. 377.
- ⁶⁷ Ibidem, p. 377.
- ⁶⁸ Ibidem, p. 378.
- ⁶⁹ Ibidem, p. 389.
- ⁷⁰ J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 321.
- ⁷¹ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 385.
- ⁷² J. CHEVALIER... *op. cit.*, p. 70.
- ⁷³ R. ALLENDY, *op. cit.*, p. 170, 171.
- ⁷⁴ CORNELIU DAN GEORGESCU, *Preliminaries to a Theory on Archetypes in Music*, in *Rev. roumaine hist. art*, tome XIX, București, 1982, p. 75.
- ⁷⁵ ALAIN DANIÉLOU, *Sémantique musicale*, Paris, 1967, p. 24, 41.
- ⁷⁶ ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, București, 1974, p. 23.
- ⁷⁷ NICOLAS RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972, p. 135.
- ⁷⁸ ROBERT BOSSARD, *Psychologie du rêve*, Paris, 1972, p. 241.
- ⁷⁹ GISELE BRELET, *Le temps musical*, Paris, 1972, p. 266.
- ⁸⁰ ȘTEFAN NICULESCU, *Între individual și general*, in *Arta*, tom XXX, nr. 11, București, 1983, p. 34.

UNE CORRESPONDANCE INÉDITE: LETTRES DE LOUIS GILLET À MARTHE BIBESCO (1941—1943) (III)*

Marin Bucur

Bucarest
Roumanie

Chère Princesse et amie,

Votre lettre du 23 février m'est arrivée il ya une quinzaine de jours : vers le 20 mars, veille du printemps, c'est-à-dire que le voyage n'avait duré qu'un mois, ce qui est un temps raisonnable, si l'on songe aux difficultés présentes. En somme, on ne devait pas mettre beaucoup moins que cela, jusque vers 1850, avant l'avion et les chemins de fer ; c'est normal. On n'a pas à se plaindre de cheminer pédestrement. Nos grands-pères le faisaient bien. Ça ne les a pas empêchés de faire les croisades et les guerres de l'Empire. La précipitation est peut-être un préjugé. C'est déjà merveilleux de penser que nous ne sommes pas tout-à-fait coupés de votre bout du monde. Pendant le temps que cette réponse prendra pour vous parvenir, par la voie du piéton, j'espère au moins qu'elle vous trouvera rassurée, chère amie, dans votre robe d'infirmière, qui doit vous aller à ravir (si vous vous en souciez), mais qui vous change bien aussi de ce nuage de Chantilly et de ces beautés de Mlle de Teba, où je vous ai vue, au bal Bulitz, en Reine de la Nuit.

Je voudrais vous savoir hors d'inquiétude sur la santé de ce casse-cou de mari.

Peut-être sera-t-il condamné à la prudence, et alors vous voilà tranquille. Mais s'il est sage, sera-ce lui ?

J'oubliais de vous dire que nous avons hérité ici du cher Duppront, arrivé en ligne droite de Bucarest à Montpellier, avec un simple crochet de trois ou quatre jours à Vichy, de sorte que nous avons eu des récits tout frais des événements. Nous eûmes un moment l'illusion (pendant qu'il parlait) de comprendre quelque chose à vos révolutions : il faut avouer que nos journaux ne projettent pas sur ce qui se passe dans l'univers des flots de clarté.

J'ai beaucoup vu à Lyon (les 28 et 29 mars) votre ami, le Poète. Vous rappelez-vous ? C'est presque à la même époque que nous nous sommes trouvés ensemble il y a un an, pour la dernière fois.

* Voir *Revue Roumaine d'Histoire de l'art, série Théâtre, Cinéma, Musique*, Tome XVIII, 1981, p. 109 - 123 : *Une Correspondance inédite...* 11^e partie : 1940 - 1941.

Que Paris était ravissant, vu de votre fenêtre ! Que de gloire flottante sur cette mer de verdure, aussi fraîche qu'une jeune salade ! Quel printemps ! Quelle histoire ! Quelle grâce : les Tuileries, le Louvre, Notre-Dame, le Panthéon, tous les clochers, les Dômes, comme c'était noble, délicat, pas immense du tout, mais si bien arrangé par la Seine invisible. La Seine faisait là-dedans la maîtresse de maison, celle qui fait tout et qui s'efface. Ravissante harmonie ! Et ce bouquet de grands iris jaunes derrière votre chaiselongue. Le Poète bouffonnait. Il était d'une gaité folle. Vous rappelez-vous cette fantaisie sur les épithètes qui ne demandent qu'à libérer un verbe, un verbe qui s'impatiente dans effervescent, turbulent ! « Il jubile, il effervesce et il turbule » !

C'est lui qui jubil-turbulait, ou, si vous voulez, balbutait (c'est presque un nom de votre pays, le pays d'Alexandre).

Il était à peine moins bien luné, ce samedi 29 mars, où j'ai déjeuné avec lui. Il faut vous dire que la veille, comme je montais chez lui (et avec lui) dans l'ascenseur de Perrache, voilà qu'en ouvrant sa porte, une voix lui crie : « Bonjour, papa ! » de l'intérieur, et c'est Pierre que lui saute au cou. « Par exemple ! » La scène du retour de l'Enfant Prodigue ou plutôt du jeune Tobie : ce garçon arrivait de prison sans crier gare. Il faisait cette surprise à son père. Quand le mien (le garçon) me fera-t-il la même ? La jeune Marion riait dans l'ombre, sur le canapé.

Le lendemain, le Poète était encore radieux de cet événement. Il soutenait une foule de paradoxes drôles, s'amusait à faire une histoire de la littérature qui ne tiendrait pas compte du jugement des manuels et de l'opinion des critiques, où Restif, Pinérecourt, Eugène Sue, Paul Féval, les auteurs populaires, auraient le premier rôle, où la chanson (Dézaugiers, Béranger, Nadaud) reprenait sa mission de Muse vivante de la France, à la barbe des professeurs. Enfin, il était plein de verve ; j'aime à vous le dire. Le Poète se porte bien et n'a pas cessé d'avoir la confiance (c'est peu dire), la plus entière certitude en la conduite de la Providence : ne parlons pas de foi, il Sait. Il est dans le secret de Dieu et de la nature. Tout cela ne fait qu'un seul livre, où il lit seulement quelques pages plus loin que vous ; il est au bout du texte, quand nous épelons avec peine les chapitres épineux et enchevêtrés du milieu. A propos de Livre, il continue à faire des découvertes dans la Bible. Il est plongé ces jours-ci dans l'Apocalypse, où il trouve des traits d'une actualité formidable. Avez-vous remarqué que ce livre commence par... et finit par..., et même par trois... ? Voilà ce qu'on lit quand on a les lunettes de votre ami.

J'ai beaucoup pensé, chère amie, à ce Prince dont vous me parlez : à la vérité, c'est surtout à votre chagrin que je pensais, car je sais que vous le chérissez. Je me rappelle ce que vous me rapportiez de ses paroles, un jour, que vous étiez à son côté, à Rome, à une fenêtre du palais Bonaparte. Vous nous avez beaucoup manqué, quand il est mort : pas une voix ici pour dire dignement ce qu'était ce dernier gentilhomme de l'Europe, ce petit-fils de Charles Quint et de Louis XIV. C'est pourtant quelque chose qu'un personnage qui résume tant de siècles d'histoire, et en qui se mêlaient les plus beaux sangs de la chrétienté. Vous écrirez cela. Les trois lignes de votre lettre m'en disent plus long que tout ce que j'ai lu, car pour moi, j'ai le regret de ne l'avoir jamais approché : ce n'est que le jeune mari de la bombe du Pavillon de Rotan, qui fait la conquête de Paris par son cran.

Nous avons frémi pour lui, et ce frémissement rétrospectif était resté au fond de nos sentiments pour lui. Il était le nom d'une de nos émotions de jeunesse. Et je pense maintenant à cet autre roi, victime d'un nouvel attentat (décidément, la France veille bien mal sur ses hôtes) et qui, celui-là, en est mort : mais les spectres reviennent parfois, même autre part qu'à Elsenieur, surtout quand il y a un fils à côté du tombeau.

Ne trouvez-vous pas que *Hamlet* est une belle tragédie ? Mon ami Joyce soutenait que le rôle essentiel y est le personnage du Père : pourquoi pas ? Nous sommes tous gouvernés par des Ombres. Nous sommes le royaume des Ombres.

Voilà des choses qu'on ne devrait pas écrire la Semaine sainte, où il ne devrait être question que du mystère de la Résurrection. Et voilà déjà au moins la reine de Saba qui ressuscite : vous savez qu'elle avait franchi le Cédron sur une poutre, oubliée dans le parvis du temple, et qui n'était autre que la quille de l'Arche, qui devait devenir un jour l'arbre de la Sainte Croix. Tout cela est raconté dans les fresques de Piero della Francesca, à Arezzo.

A propos, j'espère que mon Dante va sortir un de ces jours.

Bonnes Pâques, chère Princesse, ma femme vous envoie son meilleur souvenir.

Respectueusement
Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—18)

Louis Gillet
de l'Académie Française
1 rue Auguste Broussonnet

Tél. 46—31
Montpellier
10 avril 41

serait reconnaissant à Son Exe. Monsieur le Ministre de Roumanie, de faire parvenir cette lettre à sa destinataire par la valise de Bucarest.

Respectueux hommages

L.G.

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—17)

Madame la Princesse
Mogosoëa
près Bucarest
Roumanie

Montpellier 3 nov. 41
1 rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

Je vous écris le jour des Morts. J'ai longtemps tardé à le faire, par une paresse inexcusable. Je savais tout depuis cet été, et d'ailleurs votre dernière lettre ne permettait que peu d'espoir. Mais j'ai été fort abattu pendant toutes ces vacances, incapable de la moindre énergie, je ne me reconnaissais plus moi-même dans cette torpeur. Et ce qu'on n'a pas fait le jour même, il n'y a plus de raison de le faire le lendemain. On se traîne dans son péché et dans son impuissance.

J'ai trop peu connu le Prince pour vous parler de lui ; mais je sais trop ce qui a été pour vous cet homme si brillant, si casse-cou, si chevaleresque, pour ne pas imaginer votre chagrin de sa perte. Je me le rappelle encore, il y a quelques années, à cette réunion internationale d'aviateurs, dans une fête de l'Interallié. Je me rappelle votre inquiétude, au cours d'un voyage en Afrique, qu'il avait entrepris malgré vous, par défi, sur un vieux coucon hors d'usage, qui naturellement n'avait pas manqué de le mettre dans l'embarras à la première occasion. Il me semblait à vous voir, qu'il était un peu votre enfant gâté, à qui on passe tous ses caprices, parfois non sans souffrir, et pourtant non sans l'admirer pour son don de vie et son audace.

Je me représente votre pitié, quand ce don, qui le rendait séduisant et irrésistible, l'a quitté, et qu'il n'a plus été entre vos mains qu'un malade et vous une infirmière.

C'est alors qu'il a été plus que jamais votre enfant. Vous deviez vous souvenir du merveilleux jeune homme avec qui vous étiez entrée dans l'existence, et qui vous faisait découvrir à ses côtés les Huit Paradis.

Lorsque vous en aurez le courage, vous lui ferez un beau linceul couvert de broderies, d'arabesques, dans votre « Grand Œuvre » : vous nous le rendez aussi aimable que vous l'avez connu ; il sera une des ombres avec lesquelles vous vivez, sous les arbres de Mogosoëa, qui abritent déjà plus d'une tombe.

Je pense plus souvent à vous que je ne vous écris : je vous suis dans votre parc, au bord de vos étangs, où vous voyez mourir la saison défaillante. Vous voilà dans le grand salon aux voûtes qui semblent faites de légères bulles de savon, ou dans la salle aux tapisseries, où vous accompagnez de leurs fixes les princesses byzantines. Vous rêvez aux événements, au bruit des armées qui s'éloignent, aux menaces qui se dissipent, non sans coûter bien des sacrifices : qu'il a dû être cruel au Prince de ne pas prendre part à ces batailles, pour les quelles il s'était préparé depuis si longtemps ! Qu'il a dû en coûter à sa nature héroïque, de n'y assister que par ainsi dire, comme un homme désarmé. Pour vous, tout cela fait partie du même mauvais rêve, que nous appelons la vie. Qui nous en délivrera, avant la mort, si ce n'est la prière et la poésie.

Je n'ai guère de nouvelles d'ici à vous donner. L'existence coule lentement, paraît presque arrêtée, et elle l'est en effet. Impossible de savoir ce qui se passe dans les têtes et au fond des jeunes cœurs. C'est là le grand secret, qui nous échappe à tous. J'ai toujours un fils prisonnier, l'aîné vient de partir pour Tunis ; celui-là au moins est heureux. Un autre est avec nous, le dernier est avec des amis, au pays de l'anémone. Il n'est pas de plus à plaindre.

J'ai vu le Poète, cet été : toujours inébranlable, colérique et majestueux comme le Sinaï. Il vient de donner un livre étonnant, des extraits de ce colloque, de ce tête à tête qu'il poursuit tous les matins avec la Bible, est qui est devenu l'unique affaire de sa vie ; il nous livre ses oraisons, ses réflexions, ses effusions, le bruit que provoque dans son corps et dans son âme le Livre immense ; on dirait le bruit de la mer. Il y a vingt pages à la fin, sur le ciel et la Voie Lactée, qui sont ce qu'il a écrit de plus éblouissant : cela vaut la dernière *Cantica* du Paradis. Il m'a montré le manuscrit de son nouveau commentaire sur l'*Apocalypse*. Pas une rature : c'est écrit comme par un fonctionnaire, ou comme la copie appliquée d'un écolier. On dirait qu'il n'est que la main, et que c'est un autre qui dicte.

Cela fait comprendre les vieilles images de Saint-Jean, assis bien tranquillement sur un petit rond vert, qui est l'île de Pathmos, à côté d'un aigle apprivoisé qui lui tend l'encrier pendu au bec par une chaînette.

Je ne vous parle pas de ses sentiments ; ils vous sont connus. En dehors de lui, tout est bien morne, tout est bien terne, tout est bien gris. Valéry m'écrit ce matin que son *Faust* est en panne, parce qu'il fait trop froid, trop fain aussi (textuel) pour travailler.

Inutile d'en dire davantage. Jugez par-là de notre entrain intellectuel et de ce qui nous reste de la vie de l'esprit. Vous reconnaissez comme moi ce que mon ami le poète Gasquet (Joachim) ne craignait pas d'appeler les bienfaits de la guerre.

Mon gendre est toujours à Athènes, séparé du reste de l'univers, comme tout le monde aujourd'hui l'est de tout le monde. C'est un des côtés les plus cruels de l'état présent des choses. Après cette expérience de la dispersion et de la solitude, les hommes auront-ils encore le courage de haïr ? ne comprendront-ils pas que leur plus puissant besoin est de s'ouvrir les bras les uns aux autres ? *Brüder, umarmen Sie*, comme chante l'Ode à la Joie. Est-il d'autre bonheur que celui-là ? Mais nous en sommes loin.

Voici un volume, chère Princesse, pour vous dire bien de choses. Je vous parlerai une autre fois d'une idée assez surprenante que m'a donné Claudel, et qui m'a jeté cet été dans des grandes rêveries. Ce ne serait rien moins qu'une espèce d'histoire du diable.

J'hésite encore, faute de connaissances bien exactes sur ce personnage. Mais ce que dit Claudel vaut la peine qu'on y réfléchisse. Jusqu'à présent je

me tâte et me sonde les reins. Mes premières études m'ont poussé encore qu'à relire (ou plutôt à lire attentivement, pour la première fois) le *Paradis Perdu* : poème que je trouve d'un insurmontable ennui.

Le diable est que c'est tout ce que j'y vois de diabolique.

Veuillez agréer, chère Princesse, les souvenir de ma femme, et croire à mon attachement bien dévoué et respectueux.

Faites nos amitiés à G. Truelle.

J'étais à Lyon, le jour où il y a passé ; je l'ai appris trop tard pour le joindre. Vu récemment à Marseille les pauvres Thierry.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—19)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoia
Près Bucarest
Roumanie

Exp. Luis Gillet
1 rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Montpellier, 19 mai 42
1 rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

Vous m'avez écrit une lettre merveilleuse, la plus belle et la plus touchante que j'aie jamais reçue ; mais comment y répondre ? J'étais si peu digne de la mériter. Il aurait fallu soit le génie du Poète, soit le cœur de l'abbé, au sien, il aurait fallu trouver un geste comme celui que vous avez eu, en voyant Claudel accablé de la mort de Philippe ; se mettre à genoux et dire : « Notre Père » et « Je vous salue Marie ». Ou encore, il aurait fallu trouver à vous dire des choses d'un ordre aussi intime, rendre confidence pour confidence ; tout ce que je puis écrire, c'est qu'une fois de plus, je comprenais, en vous lisant, que chez une femme digne de ce nom, subsiste toujours la jeune fille : c'est ce que j'ai senti de plus beau et de plus déchirant, chez celles que j'ai le plus aimées, ma mère et ma belle-mère, à leur dernier soupir. Mais ce sont des choses qu'il faut mieux taire ; en les exprimant mal, je ne pourrais que les profaner. Non vraiment, si l'on dispose pas d'une langue surnaturelle et du langage des anges, il vaut mieux écouter sans répondre et garder les choses secrètes dans son cœur, en silence.

Et puis, je crois que je suis devenu, en vieillissant, très paresseux. Je suis tellement occupé de menues choses, pour tuer le temps, j'en suis tellement dévoré, de cette vermine de bagatelles, que je n'ai plus le courage d'écrire une lettre. Et puis, que dire ? Je fais des brouillons dans ma tête. Je pense à vous quand je vois, dans mon petit jardin, fleurir mes arbres de Judée, ou mes accacias blanchir : j'avais préparé là-dessus toute sorte de jolies phrases. Je pensais vous donner le communiqué de mon jardin : je savais gré à ces beaux arbres d'être si ponctuels, de se faire beaux comme d'habitude, comme s'ils allaient à la messe de Pâques : Pâques fleuries, comme on dit chez nous. Dans mon enfance, c'est ce jour-là que les vieilles gens à l'ancienne mode sortaient les chapeaux de paille et les pantalons blancs. C'était rituel. Et je comparais cela au *Frühlingslied* qu'on nous a servi, chez les humains (s'ils ont quelque chose d'humain), à la même époque : printemps qui n'est plus associé dans l'esprit qu'à l'idée d'offensive, à des combinaisons militaires, à des branles-bas de campagne et d'opérations.

Je me félicitais de voir ces beaux panaches embumés, cette écume et ces plumes d'autruche des accacias, et de pouvoir me dire : « quel bonheur de voir une chose qui ne peut servir à rien, une chose vraiment bonne à rien, dont on

n'a pas encore trouvé l'utilisation chimique, la manière de la faire entrer dans un explosif, un poison, d'en fabriquer une arme, une méchanceté, une bêtise. Quel bonheur de n'avoir même pas d'huile pour en faire une friture ». (J'adore les beignets d'accacias, même s'ils sentent un peu trop la fleur d'oranger). Enfin, je me faisais sur ce thème une litanie de Béatitudes : « *Beatae* les fleurs inutiles ? *Beatae* les choses pacifiques, qui obéissent à la saison, qui sourient au Seigneur, et qu'on ne peut pas mobiliser pour le service de la guerre, ni même pour l'alimentation, l'épicerie, le marché noir ou le ravitaillement ».

Beatae celles qui échappent aux recensements et défient l'administration. Il n'y a plus de vrai luxe, il n'y a plus de vrai bien que ce que l'Etat ne peut saisir et que César ignore.

Par bonheur, il ignore aussi mes petites filles, ou mes petites filles l'ignorent, ce qui revient au même. S'il y a encore une France libre, je vous réponds que c'est celle-là : non seulement la zone inoccupée, mais la zone enchantée. C'est le vrai royaume du bon Dieu.

Il n'en est pas d'autre que l'enfance : tout le secret est là. Pour le vieux barbon que je suis, c'est la grande consolation et la grande raison d'optimisme. Contre tant de vie, de gaieté, il n'y a pas de cafard qui tienne. Notre petit jardin est devenu une ménagerie ; ces deux cents mètres carrés sont le Paradis terrestre. Nous avons une chèvre, des poules, des lapins, même un cochon d'Inde ; il y avait aussi une tortue, mais les rats l'ont mangée. On voyait peu cette taciturne ; elle a laissé peu de regrets. Elle n'avait pas de conversation. Tandis que les autres bêtes, Dieu merci ! ont toujours du neuf à nous apprendre : notre basse-cour est interissable. Les Fables de La Fontaine ne sont rien en comparaison.

Une autre fois je vous écrirai cette gazette. Voici des nouvelles plus sérieuses : j'ai vu le Poète, voilà six semaines, c'était le dimanche des Rameaux. Je me permettais de vous l'apprendre le soir même.

Vous voyez où conduit la paresse, et cette forme hypocrite de la *pigrizia*, qui s'appelle procrastination cette idée absurde qu'on aura plus de temps le lendemain, ou qu'on sera mieux disposé. Le poète était magnifique, à son ordinaire ; nous nous sommes promenés ensemble ; il marchait comme un jeune homme. Il m'a montré ses vaches, son écurie, ses volailles, ses lapins (lui aussi !), et enfin m'a conduit sur la tombe de son petit-fils, en me disant : « Voilà ma place ! »

Il est toujours le même, toujours inébranlable ; il vient de jubiler un petit oratorio étonnant, qu'il avait écrit pour Ida Rubinstein, sur l'histoire de Sara et du jeune Tobie ; c'est l'histoire des noces spirituelles, le mystère de la vocation. Le plus bel épithalame du monde. Il y a une scène d'amour extraordinaire : les fiancés n'y paraissent pas, on ne les voit jamais réunis ; ce sont toutes les fleurs de la terre, les roses, les raisins, les ronces qui se chargent de dialoguer et d'exprimer la fête. C'est un morceau paradisiaque. Dans sa dernière lettre, l'auteur m'écrit une belle chose. Il me dit : « Je ne puis que prier, mais en priant il me semble que je fais quelque chose de positif ».

Il se sent l'importance d'un poids, d'une masse qu'on met dans la balance, et qui compte dans l'événement : là où d'autres jettent l'épée, il jette dans l'autre plateau son âme, et il est certain de faire un acte qui équilibre le premier. Je trouve ça magnifique. Et je suis persuadé que c'est vrai. Je lui envie cette confiance et cette certitude.

Valéry est venu ici quatre jours, la semaine dernière. Voilà deux ans que je ne l'avais vu. Ça a été un grand bonheur aussi. Et comme les bonheurs sont rares, on les goûte davantage. Quant à Dupront, je ne le vois guère plus que s'il était à Bucarest. Il s'est avisé de se trouver une maladie, qu'il invente et qu'il soigne lui-même ; il est à la fois son malade et son propre médecin. C'est une façon comme une autre de dramatiser l'existence. Il a déjà traversé plusieurs phases et a commencé à entrevoir le moment où il pourra se permettre de guérir.

Ce sont de ces choses qui se passent dans le grand sympathique. Je me méfie du grand sympathique. Je redoute toujours un nouvel épisode du reste en dehors de ce dada, c'est toujours le même garçon, que vous avez connu, froid passionné et clairvoyant : mais sa manie me fâche, parce qu'elle m'empêche de causer avec lui.

Mille amitiés à G. Truelle. Dites lui que j'ai assez souvent des nouvelles de Berenson.

Quel bavardage ! Vous voyez, il n'y a que le premier pas qui coûte. Je finis par décence, vous allez maintenant vous plaindre que j'écris trop.

Votre bien attaché
Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—20)

Madame la Princesse
Bibesco
Mogosoăa
Par Ilfov
Près Bucarest
(Roumanie)

Exp. Louis Gillet
1 rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Montpellier, 26 mai 42
1 rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

Voici ce qui est arrivé : ce n'est pas une excuse, mais vous allez comprendre. Je relis la date de votre grande et merveilleuse lettre : elle est du 17 décembre.

J'ai passé deux mois en Afrique (décembre et janvier) : j'ai dû trouver la lettre en rentrant de Tunis, c'est-à-dire le 25 janvier ; et à partir de ce moment, comme c'étaient les conférences que j'ai organisées à Lyon, j'ai commencé pendant deux mois à faire la navette entre Lyon et Montpellier ; cet exercice a duré jusqu'au début d'avril, c'est-à-dire jusqu'au mercredi saint. Pendant ces quatre mois d'hiver, je n'ai pas cessé d'être en mouvement ; de parler à Cannes, à Nice, à Marseille, à Vienne, à Lyon, à Etienne, enfin de mener une vie absurde, où il a fallu trouver encore le temps de fabriquer quelques articles (entre autres un grand article pour la *Revue*, que Claudel m'a gentiment prié de le faire sur son dernier livre). Vous voyez, chère amie, pourquoi votre perrouche est muette.

C'est que, quand j'ai repris haleine, je me suis trouvé en face d'une masse de travail à faire et de dettes arriérées ; et puis il y avait vraiment plus moyen ou plus de raison de commencer. Cela durerait peut-être encore si vous n'aviez eu la charité de me rendre la perche. Sans vous, sans votre bonté, j'en serais encore à chercher une entrée en matière. Il y a tant de lettres que je vous adresse mentalement et que vous ne recevez jamais, parce qu'elles ne sont pas écrites. Ce sont justement les meilleures. Il devrait y avoir un procédé de dictée ou d'enregistrement cérébral, des espèces d'ondes psychiques, une espèce de télégraphe sympathique qui dispenserait du papier. Ce fou de Blake pratiquait cela : il faisait un poème et aussitôt il le lisait tout imprimé dans les étoiles ; c'était sa façon de publier. Les anges lui servaient d'éditeurs. Mais il ne nous a pas laissés son secret. Je le déplore pour moi ; mais je me console en pensant que si ce truc était à votre disposition je serais privé de bien belles lettres.

Par quel hasard, dans mon naufrage, ma femme a-t-elle sauvé un carton d'invitation chez les Franassovici ; c'était à déjeuner dans l'hôtel de Benhanue, 123 St. Dominique, le 17 avril 1940. Il me semble qu'à ce déjeuner il y avait Mandel.

C'était avant le déluge, comme vous voyez. A quelle date nous étions-nous rencontrés, un peu auparavant, à la salle Pleyel, un soir qu'on y donnait la *Jeanne d'Arc* de Claudel, et un peu plus tard je ne sais où, à cette pièce de Cocteau, qui abusait vraiment de la permission d'être à mille lieues de la guerre. Cela ne devrait être permis qu'aux poètes, s'ils écrivent *Romeo* ou *Le Conte d'hiver*, mais cette histoire-là était d'une platitude sinistre qui surlevait le cœur.

J'oubliais aussi de vous dire que je vois de temps à autre vos amis Thierry à Marseille : ils ont pu heureusement faire revenir leur mobilier. Cette pauvre Nadine, que j'avais toujours tant de peine à reconnaître, je la reconnais bien depuis ses malheurs, à présent qu'elle n'a plus que nous.

Je voyais aussi à Marseille une grande affiche de *Katia* sur les palissades qui entourent l'emplacement brûlé des « Nouvelles Galeries » (elles ont brûlé, vous souvenez-vous, en 1937, un jour que je m'embarquais pour Alger. C'était de mauvais présage). *Katia* ! Vous rappelez-vous cette brillante « première », cette jolie soirée parisienne avec Lotte Lehmann, Saint-Granier, et vos hôtes royaux, quoique découronnés (mais avec une autre auréole qui valait bien toutes les couronnes). C'était joli Paris, n'est ce pas ? chère amie. Vous en étiez l'ornement, vous illuminiez la pointe de mon vieux quartier de l'Île Saint-Louis. Hélas ! J'ai peur qu'on le massacre : pas l'île précisément, mais tout le quai en face, toutes les vieilles maisons qui se pressaient autours de Saint-Gervais. Vous me disiez : « Comme on voit que Paris est une ville normande » ! De quoi aura-t-elle l'air à présent ? Est-ce que nous la reconnaissons, avec la figure qu'on lui fait.

Dites-moi des nouvelles du « Grand Oeuvre ». Savez-vous qu'à moi aussi, comme demande mes souvenirs ? J'y pensais vaguement depuis longtemps, c'était un de ces projets caressés qui flottaient dans ma tête. Depuis quelques jours, cela se précise. J'ai déjà griffonné une foule de notes, j'enregistre des thèmes. Pour le moment tout va bien, il n'y a qu'à m'écouter... Ce qui sera difficile, ce sera d'organiser tout cela, de le mettre en musique au moins de trouver la musique juste, la note humble, mais unique, l'accent vrai de tout cela. Priez le ciel, chère amie, qu'il m'envoie ses anges à mon secours, surtout l'ange de la discrétion, celui qui se tient près des tombes (est-ce à mon âge on n'est pas le tombeau de tous les morts et d'abord de L'enfant, du jeune qu'on a été), suspendu, le doigt sur la bouche.

Parlez-moi aussi de votre printemps, de votre étang, de vos grenouilles ; parlez-moi de ce qu'on voit depuis le balcon de Desdémone.

Une autre fois, je vous dirai qui nous avons eu ici, ces derniers jours. Allons, je ne vous ferai languir, c'était Valéry. Mais décidément, ce sera pour une prochaine livraison. Croyez-moi, chère Princesse et amie, votre respectueusement attaché

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—21)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
c/v Son Excellence
Monsieur Nicolas Lahovary
Ministre de Roumanie
Hôtel Royal
Lausanne
Suisse

Prière de faire suivre
Ex. Louis Gillet
1 rue Auguste Broussonnet
Montpellier

Montpellier, 8 juin 42
1 rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

Verrez-vous à Rome notre amie la Princesse Bassiano ? Faites-lui, je vous prie, nos meilleures amitiés. Quand viendra le temps, où il sera permis de monter un quart d'heure, à l'heure de l'Ave Maria, sur la petite terrasse du palazzo Caetani et de renouer avec des amis des relations humaines ?

Qu'avez-vous pensé, en repassant sous le balcon du Palais Bonaparte, où vous étiez naguère aux côtés d'un roi qui n'est plus ? Que pense-t-il dans sa tombe (si l'on pense encore dans la tombe, du moins aux choses de ce monde). Que pense-t-il de celui qu'ensemble vous étiez venus voir graver le dégré de Michel Ange ?

Le Poète est toujours à Brangues : il n'a nulle idée d'en bouger, avant que ses montaignes lui servent du marchepied pour s'élever jusqu'au Très Haut : mais il y est déjà en esprit, il est plus que jamais le Fils du Tonnerre, le front parmi les astres, en possession de l'Eternité.

Si vous êtes en Suisse au début de juillet, savez-vous bien que, s'il plaît à Dieu, j'aurai la chance de vous rencontrer ? Je me propose d'être à Genève dans une quinzaine de jours, si du moins les affaires de visas ne traînent pas trop dans les bureaux.

J'espère que votre Esculape ne sera pas trop effrayant et ne vous condamnera pas à des solitudes absolues : j'espère surtout que le bon Dieu vous aime et vous conserve pour vos amis. Ils voudraient tant pouvoir quelque chose pour vous, dans ce grand chagrin où vous êtes. Pour l'abbé, je n'ai de lui presque aucune nouvelle, mais je sais qu'il va bien, et je l'aime mieux que je ne faisais à son défunt confrère le cardinal.

J'ai reçu, en même temps que « la vôtre », une grande épître du cher Truelle. Mais à bientôt ! Nous causerons, si Dieu veut, au bord de quelque lac helvétique, faute de l'Ile Saint-Louis, en attendant de revoir la Seine et le chevet de Notre-Dame.

Votre bien attaché

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—22)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoă
par Ilfov
Bucarest
Roumanie

Montpellier, 3 déc. 42
1 rue Auguste Broussonnet

Chère Princesse et amie,

J'ai beaucoup pensé à vous cet automne, qui devait ramener pour vous un douloureux anniversaire, si vous aviez besoin d'une date pour vous souvenir d'un si grand deuil : chaque jour, chaque moment est rempli de la même absence, que rien ne peut combler en ce monde. Heureusement que ce n'est pas le seul. A notre âge (ou du moins au mien) on commence à avoir beaucoup plus d'amis dans l'autre que celui-ci ; la moitié du cœur est déjà du côté qu'on appelle l'ombre, et c'est assez pour la faire désirer. Mais il est doux de songer encore aux vivants, du moins au petit nombre qui méritent d'être chers, et de former l'espoir de les retrouver avant de rejoindre nos morts.

Il y a cinq ans, il me semble, que j'étais à Mogosoă, justement jour pour jour : j'ai des raisons pour m'en souvenir, et il y a une messe demain matin pour me le rappeler, si je l'oubliais. Je revois encore comme si j'y étais, vos bois et vos étangs, les tombes sylvestres de vos parents (les Ney ou les Murat ?), vos souvenirs de Napoléon et de la belle Lyonnaise, ceux de Mme Tallien, de vos

ancêtres les hospodars, vos voûtes légères et meringuées, comme l'assiette où je faisais ? enfant, des bulles de savon, toute cette maison orientale-occidentale, et la vue qu'on avait de la loggia de Desdémone.

Tout cela m'apparaît comme une chose aperçue en rêve, comme un mirage de l'autre monde.

Qu'est devenu votre jardinier anglais, avec ses oignons d'orchidées ? Présentez mes respects à vos aïeuls des tapisseries, les princesses byzantines, si elles daignent se souvenir d'un passant qui ne les a pas oubliées.

Je n'ai guère de nouvelles à vous donner, qui ne vous soient connues. Nous assistons avec calme au déroulement de l'inéluctable : les choses, vues d'un certain angle, qui doit être familier, comme à une fille de la Grèce, prennent une certaine beauté fatale, la perfection de la tragédie. Ce spectacle donne une impression de majestueuse tranquillité. On voit fonctionner les lois de la destinée avec la régularité qui gouverne le cours des astres. Pour moi, qui n'ai jamais eu de doute, et qui ai conservé la loi du charbonnier, j'admire sans surprise, en silence, la marche de l'Ananké de la Providence.

Je ne vous parle pas des événements. Vous savez que nous avons été plus ou moins tchécoslovaquistes. On nous a mis en /.../¹ ou en hachis, comme vous voudrez. Mettez que je sois comme un mort qui est sûr de la résurrection.

J'ai vu le Poète cet été. Il est arrivé un quart d'heure en retard à la messe, pour ne pas manquer la radio ; ceci vous rappellera Kant se dérangeant de sa promenade pour attendre le courrier qui apportait les nouvelles de Jemmapes ou de Valmy, sur quoi il est mis à genoux, et c'était émouvant de l'entendre, avec la grosse voix, se mêler aux *Ave Maria* des paroissiennes de Brennes.

Nous avons fait un tour dans les champs. La marche lui rappelait des souvenirs de son pays. Vous auriez aimé le voir s'arrêter aux buissons (c'était à la fin de juillet) pour cueillir les épis laissés aux ronces par les charettes, les froisser entre ses mains et mettre le grain dans sa poche pour les poules : « c'est si précieux » ! disait-il. Vous aurez adoré comme moi ce geste de paysan, et vous auriez senti tout ce qu'il y met de religieux, d'actions de grâces et de prière dans la bonté divine.

Sa fille, Renée, était là, fraîche et grosse comme un tour (celle que nous avons mariée ensemble, vous souvenez-vous ? en avril 1940, à la chapelle de l'Archevêché). Maintenant, le bébé est né. C'est une fille de huit livres, qui est arrivée le 8 novembre ; voilà une date. Si c'avait été un garçon, on devait l'appeler Alexandre, à cause d'Alexandrie ou peut-être d'Alexander. C'est une fille. On l'a baptisée Marie-Victoire, et le grand-père a fait ce quatrain : « le petit poisson dodo — Appelé Marie-Victoire, — sans dents, comme elle a mordu — A l'hameçon de l'histoire ».

Votre ami, Mauriac, se prépare aussi à être grand-père. On attend le marmot à Grenoble ces jours-ci.

Le petit Noël ne manquera pas de petits camarades : les Innocents, comme autrefois. C'est eux qui ont toujours raison. Et tant pis pour Hérode ! Ces vieilles histoires sont toujours fraîches.

Pour moi je travaille cahin-caha : j'ai deux ou trois livres en train, c'est le bon côté des choses, depuis que les journaux ne paraissent plus guère. Presque tous ont fermé boutique. Ce n'est pas le bruit de Toulon, ni le silence de Prométhée, mais c'est quelque chose tout de même, l'inconvénient est qu'on a froid et qu'on a des engelures, même dans ce Midi, où l'hiver n'a même pas commencé. Je n'ai plus une idée dès que j'ai les doigts gourds. Vous vous en apercevrez bien en lisant cette lettre.

Je ferais mieux de la finir.

Je vous dirai pourtant que j'ai vu Valéry, au début d'octobre, du côté de Rodez, chez nos amis Billy ; il était ravissant, comme toujours, mais assez fatigué, un peu préoccupé, car on lui cherchait des misères (or, vous devinez

qui ; c'était un mauvais acteur, devenu par malheur puissant, et à qui le pouvoir a monté à la tête. Ce cas est plus fréquent qu'on ne croit. Déjà un de ses prédécesseurs, qui était pourtant philosophe, est devenu positivement fou). Je crois que les choses finalement se sont arrangées pour notre ami. Savez-vous qu'il a fait un *Faust*, ou plutôt une ébauche de *Faust* ?

Je ne connaissais pas ce drame, ou ce poème, qui n'est encore publié que pour les « Femmes bibliophiles », dans une édition splendide illustrée par l'auteur. J'ai feuilleté le volume, et j'irai le lire un de ces jours, quand la température sera un peu radoucie.

Voilà ce qui se passe à peu près dans notre petit coin des Lettres. La flamme est un peu en vieilleuse, mais elle vit toujours, quoique sous le boisseau. J'ai trouvé à Genève le dernier Ch. Morgan qui me paraît assez faible, et le dernier Virg. Woolf qui m'a semblé insupportable, et le nouvel Aldous Huxley ; c'est une vie du P. Joseph (vous entendiez bien) qui est assez curieuse. Qu'en aurait dit le cher Brémond ? Tout de même, vous voyez que c'est encore ici qu'on perd le moins la tête, et que l'esprit n'est pas si malade.

Bon X mas, chère Princesse, quand nous reverrons-nous dans l'Ile ?

Respectueusement
Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu L.I/3—23)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoia
par Ilfov
Bucarest
(Roumanie)

Montpellier, 26 mars 43

Chère Princesse et amie,

Le bon vieil ours bongon grognennet Brussonnet dépose ses hommages aux pieds de Madame la Nuit, laquelle est en effet une reine bien belle (si je me souviens de cette apparition, de ce crêpe (quel présage !) et à l'honneur de l'informer qu'à sa prochaine visite, elle ne le trouvera plus ici. Sa maison a eu le tort de donner dans la vue de personnages puissants, qui s'aperçoivent qu'elle était indispensable à leurs projets : il n'y a que cela qui leur manquait. Malheur au mari de la femme d'Uric, le jour où le roi David jette sur Bethsabé un regard de convoitise. Nous sommes invités à déguerpir. Dans huit jours nous voilà sans toit. Et dire que là-bas mon gendre ne se doute de rien et se tourne vers ce coin avec nostalgie ! Dire qu'il se croit encore un foyer, un abri ! Ma fille vivait ici depuis son mariage. Elle avait fait de cette maison un petit bijou. C'est là que ses trois fillettes sont nées et ont tous leurs trésors et tous leurs souvenirs. Vous me sauriez croire l'effet que cela fait de voir encore sur les meubles traîner ces petites bêtises d'enfants, ces chiffons, ce toutou en pelouche, ce petit chat en velours, ces poupées de toutes les tailles. Enfin, c'est une page tournée, on peut même dire arrachée. Quelle figure tout cela va-t-il prendre plus tard dans l'imagination de ces petites. Ne figurez pas, chère ami, que j'aie l'intention de vous attendrir sur nos malheurs. La jérémiade n'est pas mon genre. Dans des affaires comme celle-ci, qui si visiblement échappent à mon pouvoir, je ne résiste pas : je sens qu'il y a quelque part un Autre qui commande et je dis : *Fiat*, avec humilité. Qui sait si cette petite misère n'est pas une chose providentielle et si le Seigneur, en m'embêtant comme le juste Lot, ne m'épargne pas le feu du ciel ?

Que sait-on ? Qui vivra verra ? Je ne sais pas encore où nous fixerons nos pénates. J'ai en vue un coin solitaire, un pavillon Régence (monument histori-

que) que le propriétaire veut bien mettre à ma disposition ; il y a une petite terrasse avec les plus beaux buis des buis du monde.

Je me suis laissé dire que cet endroit secret a servi naguère aux ébats d'une colonie nudiste et d'un petit rendez-vous d'Angliches et de Wildiens. L'inconvénient est la solitude, mais je ne redoute le désert, j'y suis fait. Est-ce que je vois tant de monde ici ? Il se passe des mois sans que personne frappe à ma porte. Je commence à la connaître, l'ouverture de la province. Trou pour trou, autant celui-là qu'un autre. Ce n'est pas pour longtemps d'ailleurs si on peut faire des projets. Mon intention était de remonter dans l'Oise avec les beaux jours. Je ne puis plus braver le froid. Ma vieille carcasse devient fragile. Ce que je regrette ici le plus, c'est ce petit jardin et le grand accacias dont je vous ai parlé, qui me faisait l'amitié de me donner une fête tous les printemps, avec ses grappes et ses panaches, ses merveilleux habits de noces. C'était beau de voir tous les ans cet arbre couvert de confiance. Bah ! Parlons d'autre chose, et ne pensons plus à cela.

Le Poète (pas lui précisément, mais vous allez voir) m'a placé cette année dans un furieux embarras. J'avais imaginé de donner au public une série de leçons sur son œuvre, qu'il connaît si mal. Je me figurais qu'à Lyon du moins, il était du pays, comme étant de la famille de N. D. de Fourvière. J'avais fait choix d'un garçon brillant, qui aurait certainement fait quelque chose de très bien : Claudel l'avait reçu avec beaucoup de bonté et lui avait raconté toute sa vie pendant cinq heures. Patatras ! Voilà mon homme claquemuré à Neuchâtel par la fermeture des frontières : impossible de sortir de Suisse. Je me retourne vers mon vieux Bidon, vieil admirateur de Claudel. Re-patatras ! Voilà Bidon qui meurt le jour de sa première leçon (heureusement qu'elle était faite, je n'ai eu qu'à la lire). Mais il restait à faire les deux autres, et quel travail, pour lequel je me sentais si mal préparé.

Je sors moulu de cet effort. J'ai eu du reste le chagrin de voir comment le cher Poète fait mal sa publicité. Il y met réellement de la coquetterie. Je me suis aperçu tout de suite de la chute de l'intérêt, à la baisse des recettes : avec Péguy, dont je venais de parler, nous faisons régulièrement deux à trois mille francs d'entrées ; Claudel, le croiriez-vous ? tombait à quatre ou cinq centes francs. Soyez donc le premier des poètes vivants. Soyons donc quelqu'un de la taille d'Eschyle ou de Shakespeare ! Mais le public français ne paraît pas s'en douter. À peine si quinze cents jeunes gens le devinent, ça et là, dans des salles d'études de province, et encore, où est la ferveur qui animait, vers 1907, des esprits comme Jacques Rivière et Alain Fournier ?

Du reste, le Poète (ou plutôt le Poète, ne lui chicanons pas son tréma) ne s'attriste pas pour si peu. J'ai été le voir, dimanche dernier (le dimanche 21 mars) et l'ai trouvé inperturbable. Ce qui préoccupait le vieux rural qu'il est, c'était de savoir si le Ciel allait ouvrir ses urnes et consentir à pleuvoir. *Rorate, nubes, desuper.*

Il y a presque un an qu'il n'a pas tombé une goutte d'eau dans le pays. Si cela continue, c'est un désastre, et d'autres de ces calamités, qu'est-ce que sont les petits drames et les pauvres *shows* de *nuisance* qui peut tout le génie du mal ? Le bon Dieu, quand il veut, met tout cela dans sa poche. Il (pas le bon Dieu, naturellement, mais toujours le Poète) se préparait à passer une quinzaine à Paris. Vous savez que la Comédie c'est enfin décidée à monter *Le Soulier de S.*, avec J. L. Barrault (vous l'avez peut-être aperçu à Chaalis) dans le personnage de Rodrigue, et les décors de G. M. Sert. Mais il se rencontre, paraît-il, de graves difficultés : costumes, toiles peintes, tout est un problème. Vous n'imaginez pas ce qu'il en est dans le moindre ménage, ce qui se casse de verre bon ou mal ou dans une maison, ou pourtant, je vous assure qu'on ne se jette pas les assiettes à la tête. Une théière, une soupière, une carafe, un pot de chambre, ne se trouvent plus qu'à prix d'or, par hasard, chez les antiquaires.

Admirable organisation ! Chef d'œuvre de l'économie dirigée. Je ne parle pas, bien entendu, d'une paire de souliers, fût-ce en bois, d'un costume, d'un mètre d'étoffe.

Bref, tous ces impédiments feront que la première, qui devait avoir lieu dans quelques jours, est reportée au 15 octobre. Qui sait ? Nous y assisterons peut-être ensemble, comme à cette soirée de *Jeanne d'Arc* à la salle Pleyel. En attendant, pour vous distraire, voici une nouvelle plus drôle. Dallin se proposait de reprendre *L'Echange* ; accordé, mais défense que la scène se passe en Amérique et comporte des personnages américains.

Assez ubuesque n'est-pas ? Décidément, nous sommes pleins de tords et d'une noire ingratitude envers le R. P. Loriquet ; je commence à me demander si ce digne personnage, si commode au sommeil des oreilles légitimes, n'est pas le modèle éternel et le paragon des historiens.

J'ai été bien amusé de l'écho inattendu qui me revenait de chez vous au sujet de ce petit papier.

Mon Dieu ! que de silence prête donc l'importance au moindre souffle.

J'étais crucifié d'avoir à aligner tant de pages de banalités, et voilà qu'en effet rien de ce que j'ai écrit, n'a fait tant d'impression. J'ai grandi de cent coudées dans mon quartier. Je suis devenu un personnage chez les marchands de journaux, chez le débitant de tabac. Ma foi, vous direz ce que vous voudrez et vous me prendrez pour un fou, ces sentiments m'ont touché.

Autant ces bonnes gens du peuple, que la petite clientèle raréfiée du *Figaro* (qui, du reste, ne paraît plus, s'est suspendu lui-même depuis la mi-novembre : je pense ne rien vous apprendre, vous avez dû remarquer que *Fr.* ne le reçoit plus).

Adieu décidément, bonne Nuit madame la Nuit. Moi, je traîne depuis trois semaines une grippe qui me démolit.

Assez de bavardage. Provisoirement écrire, si le cœur vous en dit — à votre ancienne voisine, la petite mariée (sitôt veuve !) du Quai de Bourbon : Mme Jacq. Maroger, 3 rue de l'Ancien Courrier, Montpellier.

Jusqu'à nouvel ordre et sans autre indication d'adresse. Amitiés à T. et à vous amitiés et hommages.

Luis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu LI/3—24)

« Sans-Souci »
Route de Mende
Montpellier
10 mai 43

Chère Princesse et amie,

La Grande-mère a trouvé le chemin du cœur du grand-Père. Oui, c'était bien cette lettre (ou même ces deux lettres) à Nada qui formaient le grief et que l'on avait sur le cœur ; le Poète m'en avait grogné quelque chose, sans beaucoup s'expliquer, et j'ai trop de respect pour lui demander des explications. Vous savez comme il est : abrupt, cassant et absolu, par certains côtés, autant qu'il peut être ouvert et confiant et plein de bonhomie. Que voulez-vous ?

Le Poète, comme disait son voisin Herriot (qui n'est plus son voisin) à la tripe patriotique. Si on le blesse là-dessus, c'est grave. Dans l'état où nous sommes, il est sur ce point plus susceptible, plus intraitable que jamais.

Comment vouliez-vous que « j'arrange ça » ? Vous savez comme il est maniable, ce qu'on a pu gagner sur lui depuis le parti qu'il a pris dans cette affaire de l'Académie, quelque voie qu'on ait employée pour cela (Ma foi !) tant pis pour l'Académie ! Elle a préféré quand elle avait le choix, son pocharde et son opiomane de Barrère, elle l'a grand bien lui fasse ! Il n'y avait que la grâce pour nous sortir de là. Vive Jeanne d'Arc ! Vive Marie-Victoire !

J'ai fait la commission, je l'avoue, en tremblant. Le cœur a parlé. Dieu soit loué !

Vous voyez que j'ai changé d'adresse. On m'a déménagé (faut-il dire qui ?) et même proprement expulsé.

Du reste depuis deux ans, je ne suis pas très bien portant. Je liquide un vieux surmenage et de fatigues accumulées. Ça se traduit par une crise de bronchite invétérée qui me fatigue beaucoup et refuse absolument de céder. Ça fait le hérisson. Etat stationnaire, sans aucun changement, depuis de semaines. Température insignifiante, 38°, 38°⁵, mais comme elle est continue, ça finit par devenir épuisant. La faiblesse est incroyable. La moindre bricole me coûte des peines infinies. Peut-être en ai-je encore pour cinq à six semaines avant de penser au retour à l'existence normale.

Il me semble que si je pouvais rentrer chez moi, cet été, à la campagne, tout s'arrangerait comme par enchantement. Entre mes livres et mes bois, avec mes vieilles habitudes de travail, quelques poules, quelques lapins une vache, ce serait le salut. Ah ! que ne donnerais-je pas aussi pour un bon verre de champagne bien frais ! Ca devint mon idée fixe, mon dada, mon espoir. Et quelque chose me dit que si j'y suis, je n'aurais peut-être pas si longtemps à y attendre la fin.

Oui, je pense quelque fois à ce rêve de Mme de Châtelet. Vous en reparlerez à Vaudroyer, quand il aura cessé de s'occuper de ses clients. Mais entre nous, chère amie, ce charmant gentleman de Frogmore Terrace que je voyais chez vous et que vous aimiez tant, (et qui était d'ailleurs un monsieur si distingué et si aimable), ni son successeur à la pipe, ni le successeur au parapluie (que je vois encore, quand vous me le montriez à ce bal de Buckingham-Palace, où je faisais une si étrange figure en oiseau vert) m'ont été des gens bien clairvoyants ; avouez qu'ils se sont trompés et qu'ils ont trompé le public de la façon la plus misérable. A quel état de désarmement, d'illusion, d'impréparation avaient-ils laissé parvenir leur pays, tout en favorisant, sous prétexte de *business*, tous les réarmements d'autrui, pour nous faire la nique et combattre mon impérialisme. Ils ont été de bien grands fous. L'Angleterre le paie cher, quoiqu'elle paie magnifiquement. Mais de bien grands malheurs pouvaient être évités, si ces vieux étourdis de sages avaient su voir un peu plus loin que le bout de leur nez.

J'en reste là pour aujourd'hui. J'ai peu de chose à vous raconter, et d'ailleurs c'est assez d'une nouvelle, et même de deux bonnes nouvelles pour faire un jour heureux.

A bientôt. Quand nous reverrons-nous ? Souvenirs à Truelle. Il y a des siècles que je ne suis retourné à Marseille et n'ai revu les Thierry.

Croyez-moi, chère Princesse et amie, votre respectueusement attaché.

Louis Gillet

Je glisse également une petite plaquette à la valise : sa principale valeur est d'être pratiquement introuvable.

C'est un de mes derniers exemplaires. J'espère qu'il vous arrivera et que vous le regarderez peut-être en commémoration d'une date.

(Biblioteca Centrală de Stat, Fond Bibescu I.1/3—25)

Le 30 Novembre 1983 l'Institut d'Histoire de l'Art a été l'amphitryon de la séance de communications ayant comme thème *Unitate și continuitate în arta românească* (Unité et continuité dans l'art roumain); à cette occasion Manuela Cernat, Florian Potra et Mihai Florea ont fait des communications dédiées au cinéma et au théâtre.

Par sa communication *Contribuția pionierilor cinematografului român și a cineaștilor contemporani la susținerea idealului de unitate națională* (La contribution des pionniers du cinématographe roumain et des cinéastes contemporains au soutien de l'idéal d'unité nationale) Manuela Cernat a relevé le fait que, malgré la réduction fréquente du cinéma à un art subordonné à l'industrie, il a réussi dès ses premières années d'existence d'orienter ses efforts vers la sensibilisation des consciences à propos des grands idéaux du peuple. Dès 1897 et 1918 les actualités, les documentaires et les films de fiction des pionniers avaient le rôle de transmettre par l'intermédiaire des images le message de solidarité. Cet écho réel dans les masses a été consigné par la presse, également, ce qui est souligné par Manuela Cernat qui mentionne l'influence exercée par le film de Leon Popescu *Independența României*, diffusé sur tout le territoire du pays, initiant en même temps que la tradition des évocations historiques la mission patriotique-mobilisatrice de l'art du film. Dans le contexte des réalisations actuelles on a consolidé la tradition du film historique au cadre généreux de « l'épopée nationale », en soulignant la persistance de l'idéal d'unité et d'unification durant des siècles. Par l'intermédiaire des documents l'auteur nous cantonne aux années de début du cinématographe pour nous faire comprendre que, peu à peu, d'art « allié » à l'histoire, le cinéma est devenu histoire lui-même, une histoire récente d'un art qui s'impose graduellement. Manuela Cernat particularise une fonction que l'art du ciné-

matographe s'est assumée dès ses débuts, celle de devenir un instrument efficient dans le modelage des consciences.

Florian Potra examine dans la communication *Ipoteze pentru un film al Unirii* (Hypothèses pour un film de l'Union) la nature de la relation de la cinématographie nationale avec les événements historiques de l'Union et constate qu'il n'y a aucune évocation directe de l'acte et du processus d'unification accomplie en 1918 (et en 1859), par conséquent « le film (ou les films) de l'Union sont, tous, à faire ». Les expériences et les œuvres finies renvoient à trois hypothèses fondamentales concernant l'accès des cinéastes à l'histoire: le film spectacle tend vers la structure et la facture de la superproduction, de « colossal » qui accorde priorité au plaisir de l'œil, à l'évasion et à la détente; le film illustratif, didactique, naturaliste et émotionnel, basé sur le vraisemblable du type « comme-si-nous-étions-là-bas ». Ces catégories rapprochées ont trouvé leur confirmation dans des films comme *Neamul Șoimăreștilor* ou *Vlad Tepeș*. La troisième catégorie représente le film œuvre d'art, ou le cinéma poétique qui considère le film historique non seulement un spectacle, mais une œuvre d'art qui se propose à côté de la « représentation du passé » de chercher une expression métaphorique pour celui-ci. Les deux premières modalités se trouvent à la disposition de tout metteur en

scène-technicien avec des résultats satisfaisants. La dernière catégorie mentionnée, plus difficile du point de vue de la réalisation, pourrait synthétiser le poétique et le politique, les phénomènes et les essences. Le réalisateur, créateur d'une œuvre d'art viable, exerce à l'intérieur de celle-ci une fonction socio-historique et esthétique, en situant le cinématographe au domaine de l'art et non au domaine de l'industrie. « On peut affirmer que le fait le plus patriotique d'un véritable artiste est de composer des chef-d'œuvres » (George Călinescu) et tenant compte de cette recommandation on attend des réalisateurs le futur film de l'Union.

Dans sa communication *Teatrul — o cale spre înfăptuirea Unirii*, Mihai Florea a souligné le caractère de tribune socio-politique du théâtre et ses valences éducatives et patriotiques au long de l'histoire, mettant en évidence le fait que ces traits s'accroissent dans les grands moments de l'histoire, tels ceux qui ont conduit à l'accomplissement de l'idéal séculaire des Roumains : l'Union.

Dans la seconde session de communications, qui a eu lieu le 26 Janvier et qui a eu comme sujet l'Union, les exposés ont été soutenus par Oltea Vasilescu et Daniela Gheorghe.

Oltea Vasilescu signale dans sa communication *Unirea oglindită în filmul documentar* (L'Union dans le documentaire) les films de fiction qui ont atteint le thème de l'Union, « constituant un pivot de l'édifice, encore en construction, de l'épopée cinématographique nationale ». L'auteur observe que les événements de 1859 n'ont pas encore trouvé leur transposition dans un langage cinématographique. Les courts métrages qui ont illustré les événements historiques de l'Union appartiennent à la catégorie des films de science popularisée et sont destinés au répandissement des connaissances d'histoire. Ils se sont réalisés par l'intermédiaire des preuves qui ont résisté au long du temps : des vases, des ornements, des statues, des armes, des monnaies, des monuments funéraires etc. À la question : « Le film de popularisation est conférence ou spectacle ? » Oltea Vasilescu formule une réponse valable plutôt dans le plan théorique que dans celui pratique. « Il est conférence et spectacle ».

Dans *Note despre dramaturgia Unirii* (Notes sur la dramaturgie de l'Union)

Daniela Gheorghe a défini avec le terme « d'art occasionnel » les événements de la vie sociale comme source génératrice, déclarée et évidente de la création artistique. L'auteur relève le fait que dans leur qualité de témoins de ces événements les écrivains ne peuvent se soustraire à l'impression qui domine et la littérature en offre de nombreux exemples. L'attribut, « occasionnel » n'exile pas l'œuvre en dehors de la sphère esthétique, au contraire, il peut même, par sa force d'irradiation, dépasser l'époque qui leur a servi de prétexte. Daniela Gheorghe remarque en même temps le fait que la littérature occasionnelle est en grande partie privée d'accès à la durée, elle connaît une existence éphémère, égale à celle de l'événement qui l'avait déclenchée, se déplaçant, peu à peu, vers la périphérie de l'existence artistique, et seule sa valeur documentaire se conserve intacte. On souligne l'impact que les créations occasionnelles exercent sur le public lorsqu'elles visent les problèmes aigus de la société respective. Au cas d'un consensus d'aspirations entre l'artiste et le public la communication directe prédomine la finalité esthétique. Les années de l'Union constituent de tels moments qui gagnent un degré maximum de sensibilisation du public et le théâtre comme présence active se met au service des événements sociaux ; les appels à l'Union parcourent la voie de la simple allusion insérée dans le texte jusqu'à l'intensité de l'appel direct. L'auteur esquisse quelques moments essentiels de la dramaturgie de l'Union, soulignant le fait que les pièces respectives ne dépassent pas le niveau de ce type de littérature destinée exclusivement à l'époque, mentionnant que dans ce contexte le théâtre roumain a démontré « qu'il peut participer, avec ses propres forces, à l'édification de l'histoire ».

Le 28 Décembre 1983, au cadre de la section d'histoire et de théorie de la littérature et de l'art de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Olga Flegont a présenté la communication *Limba traducerilor de teatru de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* (La langue des traductions de théâtre de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e). En comparant la langue littéraire des manuscrits et des impressions de littérature roumaine ancienne historique

et religieuse avec la langue des premières traductions de théâtre du répertoire universel, l'auteur constate que durant le temps on assiste à un développement et une structuration d'une véritable « langue de théâtre », qui a connu une évolution à part, quoique déroulée parallèlement à l'évolution de la langue courante du milieu urbain ou de celle littéraire, écrite ou parlée dans les milieux intellectuels. Il s'agit d'une « langue de théâtre » conventionnelle, avec beaucoup d'inadvertances de vocabulaire et des constructions topiques calquées, une langue artificielle, de contact et de médiation, qui se situe entre la langue culte de la dramaturgie originale classique et la langue vivante de la société roumaine, développée dans l'ambiance de la civilisation citadine, imbibée de théâtralité, recevant et conservant les influences et les caractéristiques de ces deux sources, en contact permanent et vif avec la langue « noble », purifiée d'impropriétés et du nonsens du drame original et également avec la langue « vulgaire » impure et parsemée de leit-motifs et automatismes impropres aux milieux demidoctes; « la langue de théâtre », ce complexe phonétique et phonique engendre « la forme théâtrale sonore » du spectacle, « l'élément primordial constitutif et matériel déterminant de la tradition théâtrale ».

I.S.

VOYAGE D'ÉTUDES AUX ÉTATS-UNIS

Au début de 1983 j'ai eu la possibilité — au cadre des échanges culturels gouvernementaux — d'obtenir une bourse I.R.E.X. et j'ai travaillé trois mois aux États-Unis. Encore au pays, je me suis proposé, ayant à la base un programme que j'ai réalisé avec les organisateurs, d'affecter un bon délai à l'étude à l'Université de Charlottesville, à Washington et New York.

University of Virginia (Charlottesville) est un fameux centre d'enseignement : projeté et fondé en 1825 par Jefferson et, initialement n'ayant plus de 70 étudiants, ce foyer de culture loge à présent plus de 14000 étudiants qui peuvent se spécialiser

dans une multitude de domaines scientifiques et d'art, guidés par des professeurs compétents et exigeants.

Les deux mois passés à l'université de l'État de Virginia ont constitué une importante période d'accumulations autant pour ma sphère stricte de spécialité — la musique byzantine — que pour l'assimilation des nouveautés, qui reflètent le type américain de civilisation.

Pendant toute la période de documentation (y compris celle passée au réputé Centre d'études byzantines Dumbarton Oaks de Washington ou au Library of Congress) j'ai été conseillée par Miloš Velimirović. Eminent professeur d'histoire de la musique au Département de Musique de l'Université, Miloš Velimirović est l'un des plus fameux savants au domaine de la recherche du chant byzantin. Grâce à lui je possède de nombreux microfilms de manuscrits du XIV^e et XVI^e siècles, des articles et des livres qui rendent facile ma recherche axée sur « *Les Kεkragaria* dans la musique byzantine et de tradition byzantine ». Je remercie M. Velimirović pour les longues discussions de spécialité, pour la générosité avec laquelle il a mis à ma disposition un ample matériel documentaire et, également, pour le fait de m'avoir considérée non seulement un disciple, mais aussi un collaborateur.

La confrontation avec une école nouvelle pour moi, avec des attitudes différentes de celles européennes dans l'accessibilité de la problématique de la culture et de l'art en général, a déclenché des virtualités qui, à présent, attendent d'être mises au jour au profit de la recherche à laquelle je me dédie.

H.M.

DOCUMENTATION EN TCHÉCOSLOVAQUIE

Le travail de documentation entrepris à Prague et à Bratislava a été très lié à mon thème de plan et il m'a proposé une incursion comparative au domaine de l'évolution de la scénographie au XX^e siècle. Je savais qu'en Tchécoslovaquie on fait des recherches professionnelles très

sérieuses concernant les problèmes courants de la pratique scénographique et la théorie, l'esthétique et l'histoire de la scénographie, par conséquent, j'ai fixé mon attention sur les aspects créateurs, représentatifs et sur ceux de méthodologie et d'investigation spécifique. À Prague j'ai d'abord reçu l'aide permanente des chercheurs du Cabinet pour l'étude du théâtre tchèque et les discussions eues — avec son chef, professeur Jiri Hajek, son secrétaire scientifique, dr. E. Turnovsky, avec dr. Lya Ríhova, Adolf Scherl, Marcela Bergerova — ont constitué chaque fois une occasion utile pour la confession de nos préoccupations actuelles. J'ai également eu des rencontres intéressantes avec dr. Jarmila Gabrielová, très bon connaisseur de notre langue et du théâtre roumain, avec dr. Vera Ptačková, spécialiste dans l'histoire de la scénographie tchèque, à l'Institut de théâtre, consacré à la contemporanéité et apprécié pour son activité multiple. A Bratislave, j'ai connu dr. Ladislav Lajcha, chef du secteur de recherches théâtrales de l'Institut de Science des arts, l'auteur de nombreuses études dédiées à l'histoire de la scénographie slovaque et à certaines personnalités. À présent, il travaille à une étude sur l'espace théâtral dans le spectacle européen contemporain, c'est pourquoi il désire faire, également, allusion aux réalisations scéniques roumaines. Grâce à lui, j'ai visité les Ateliers de scénographie du Théâtre National Slovaque, où j'ai reçu des explications détaillées de Ladislav Vychodil, artiste du peuple, directeur des Ateliers qui, en réalité, sont une véri-

table usine de décors, avec tous les compartements nécessaires (y compris une école pour les futurs techniciens) pour répondre aux différentes demandes internes ou étrangères.

Après ces discussions et après les recherches dans la bibliothèque j'ai pu réaliser que la scénographie est étudiée distinctement, du point de vue plastique ou spectaculaire. On a réalisé des examens historiques sérieux sur certaines périodes, longues ou courtes (la scénographie est objet d'étude et de valeur artistique depuis les années de l'entre-deux-guerres, lorsqu'elle est entrée dans les fonds du Musée National). Les solutions spatiales d'orientations et tendances différentes, l'appartenance à des courants d'art de l'époque, les symboles préférés, la dynamique dramatique de la scénographie, le rôle, dans cette direction, de l'éclairage expressif, les moyens d'inclusion des photos et des projections, la manifestation des traits participatifs : le lyrisme, l'ironie. L'humour — sont analysés pour discerner des problèmes et des aspects spécifiques ou des particularités stylistiques de certaines figures proéminentes (de V. Hofman, Wenig, Hythum, Zelenka, Hoffmeister, Čapek, M. Kouril, Muzika, Tröster jusqu'à J. Svoboda, L. Vychodil ou les jeunes J. Ciller, J. Malina). Il faut ajouter que les spectacles que j'ai vus aux théâtres de Prague et Bratislave ont été, en grande mesure, concluants pour le stade actuel de la scénographie tchèque.

I.C.

AN ABRIDGED HISTORY OF ROMANIAN THEATRE, Bucharest, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1983, 191 p.

Edited by the Institute of the History of Arts

The aim of the compendium of Romanian theatre is to study the theatrical forms on Romania's territory from remote times down to our days (origins, development). The authors deal with the events of theatrical art, the pertinent elements of the feudal art and their relation to popular art, and the Romanian theatre and the theatre of the cohabiting nationalities during the 19th and 20th centuries. Additionally, the book discusses the outstanding personalities in the history of our theatrical people i.e. playwrights, actors and stage directors.

The book is divided into six chapters. Chapter 1, *Elements of theatrical art in the rites, ceremonies and plays of ancient times*, expounds on the pantomimes of magical substrate in Gaeto-Dacian culture, Dyonissian festivals and pageants of the Greek from the Pontus Euxinus and the theatrical performances in the Roman period, when the mimes' craft was very much appreciated.

Chapter 2, *The popular theatre*, surveys the ancient forms of popular theatrical art in the feudal times (*turca* or *brezaia*, *unchiaşii* or *moşnegii*, *cucii*, *drăgaica*, *paparuda*) and several aspects of the theatre of fairs and the liturgical plays during the 18th and 19th centuries. These developed under the influence of the buffoons and comedians from Phanar, of the Oriental puppets show, in emulation of Turkish and Greek customs, and grew from the archaic autochthonous folk theatricals. Special heed is paid to masquerade pageants and the lay popular drama of the 19th — 20th centuries.

Chapter 3, *Representations at princely and boyar courts in feudal times*, focusses on burg shows, which cannot be ascribed to theatrical art proper (e.g. jousts and tilts), yet contain the characteristics of a show: they are spontaneously organized and performed by interpreters before the audience. The theatrical elements in these histrionics will gradually differentiate and

develop into authentic theatrical representations.

The next chapter, *The theatre in the first half of the 19th century*, records the beginnings of learned drama, which owes much to the literary societies, conservatoires and occasional associations and students' theatrical groups. A large part of this chapter deals with the presentation of the principal Romanian and foreign plays performed in the boyars' houses, colleges or under the auspices of the "Philharmonic Society", etc. The year 1848 witnesses the beginnings of the national repertoire of original drama and the translation of several works. All these paved the way for the foundation of the national theatre as an institution in its own right.

The chapter on *The theatre in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th centuries* examines the organization of theatrical events, repertoire and national drama: the theatre becomes a state-institution, managed by a general directorship of theatres and assisted by various dramatic societies. Much of the space of this chapter encompasses the classics of the Romanian theatre: Vasile Alecsandri, who contributed to the formation of the public taste and a national repertoire; Bogdan Petriceicu Hasdeu, one of the fathers of our literary language; I. L. Caragiale, a commanding master

of comedy and a great dramatist; Alexandru Davila, who authored a long dramatic poem of poetic excellence; Barbu Ștefănescu Delavrancea, the author of a trilogy of both romantic and tragical Shakespearean tint.

Chapter 6, *The theatre in the inter-war period*, examines the ways in which the inter-war period theatre became known abroad. Among these, let us mention that Romanian actors and stage directors attended various international forums, conferences and exhibitions. One cannot fail mentioning such great stage directors as Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Iorgu Iordan, Andrei Oțetea, Ionel Teodorescu, Zaharia Bărsan, Grigore Drăgoescu, Gib Mihăescu, Anton Holban, Ion Minulescu, or the theatrical companies set up by the Bulandras, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Maria Ventura, etc. The original drama of this period exhibits new modes of expression, where all European trends conjoin: the French comedy, the heroes of Pirandellian inspiration, Chekhovian influence or the pathos of Gorky's drama and the German expressionism. All these elements acquired new dimensions from the local stock of sensibility and urged the national theatrical movement towards the European theatrical context, calling for substantial modernization. The next sub-section approaches deductively — from virtual data to concrete details — the theatrical fact in terms of the sources of dramatic inspiration. This is followed by a comprehensive sub-section on the art of the show and of the actor (stage direction, stage design, art of acting). Mention is made of outstanding playwrights and their works.

The last chapter, *The contemporary theatre*, covers the period after World War II and is principally concerned with the original drama, the social drama or the drama of ideas, the historical drama and the comedy. The final section examines the new theatrical outlook grounded as it is on the tradition-innovation relation, a contiguous relation defining the Romanian spirit and its propensity to novelty. The Romanian theatre is already known for its bold settings which defy all orthodox prejudice. Its projection abroad is due to the tours of Romanian theatrical companies and people. Several pages are devoted to current debates on theatrical

activities, whilst making a survey of all those who suggested new ideas and attitudes in their writings. The book concludes with the observation that the theatre is a manner of knowing the world and likewise a modality of self-knowledge in various domains (ethical, political, aesthetic). There exist countless theatrical styles, all of which are governed by a unified conception. The last ten years have witnessed a stylistic diversification of the repertoire and of the original Romanian drama, the birth of a national school of stage directing with several generations who strive for an original artistic idiom and the typological diversification of the actors who, irrespective of the generation they belong to, translate our socialist humanism into life. The theatre is now expected to play a basic ethical and aesthetic role in educating the public. In this context, the history of the theatre acquires new meanings and may well rank beside the other branches of the history of art. Owing to its appealing substance and good translation, this book represents a first step towards acquainting the foreign readership with the Romanian theatre. A next task should be to write a comprehensive work in which the theatrical phenomenon would be given appropriate treatment with emphasis on all its consequences for present-day culture.

Daniela Arțăreanu

OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA
VODAE TRAGEDICE EXPRESSA (*Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova expusă în formă de piesă de teatru*), édition soignée, étude introductive et notes par Lucian Drimba, Cluj Napoca, Ed. Dacia 1983, 164 p, *Restituiri*, série soignée par Mircea Zăciu

La récente parution à Editura Dacia des premiers textes de théâtre en roumain, parmi lesquels on distingue la pièce *Occisio...*, avec une étude introductive, transcription interprétative et notes de Lucian Drimba, correspond à une restitution longtemps attendue, d'un évident intérêt culturel, littéraire et patrimonial, autant pour les spécialistes de l'histoire du théâtre et de l'histoire de la littérature roumaine que pour la caté-

gorie plus large de ceux qui s'occupent de l'histoire de la culture roumaine et de la circulation de ses valeurs. Le geste éditorial a une résonance particulière par l'affirmation des sources populaires et cultes, par la virtualité patriotique de la dramaturgie roumaine, dès ses débuts, et, implicitement, par la complexité du programme de Școala ardelenă dans le climat de laquelle la pièce *Occisio...* est apparue. À son tour, la circulation du sujet est encore une preuve de communication culturelle et spirituelle à travers les frontières, et l'ascension du sujet vers le théâtre culte démontre le progrès des moyens de sublimation de l'idée d'unité du peuple, idée qui prépare, dans la profondeur des consciences, la future action d'émancipation et d'unité politique.

La structure du livre est conçue de telle manière qu'elle souligne le fait que *Occisio...* est l'effet d'une accumulation qui s'est produite dans le théâtre écolier de Transylvanie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le fait qu'elle est la première et l'unique pièce de théâtre qui nous soit transmise; mais à l'époque, elle n'a pas été singulière et d'autres découvertes similaires sont possibles. Après une ample et substantielle étude introductive, Lucian Drimba, l'un des plus autorisés chercheurs en matière du sujet et, au cas de *Occisio...* le plus avisé, sans doute, donne la transcription intégrale de la pièce et de tous les autres premiers fragments de manuscrits de théâtre roumains connus jusqu'à présent et datés avant *Occisio...*, ce qui assure à l'édition la qualité d'indispensable instrument d'information.

La probité qui caractérise d'autres livres qui lui appartiennent se reconnaît ici, également, dans la documentation sérieuse et dans l'équilibre, judicieusement entretenu, des points de vue qui tiennent sans cesse sous l'observation la réalité de l'objet et sa sphère relationnelle. Evidemment, la plupart de l'étude critique et historiographique est destinée à la pièce *Occisio...* qui, tout comme la grammaire «șincal-claimienne» de 1780, représente une porte ouverte par les Roumains vers l'époque moderne.

On peut affirmer que l'édition Lucian Drimba est un livre *multum in parvo* qui, comme une clepsydre, cueille tout et offre tout, dans une restitution de grande actualité historiographique. Et la recherche, par elle même, renverse d'une manière

axiologique, l'opinion de Nicolae Iorga, qui, en 1901 affirmait que *Occisio...* serait un mélange où «tout est dépourvu de sens et inutile». L'édition prouve avec éloquence la mutation, mais pour y parvenir on a eu besoin de temps. Lucian Drimba qui connaissait le texte de *Occisio...* dès 1950, le publie pour la première fois en 1963 et, à présent, il donne cette anthologie par laquelle il crée non seulement une nouvelle plate-forme à cette pièce dans l'histoire de la culture roumaine, mais par l'offre du texte original, il assure son étude en connaissance de cause. C'est pourquoi tout ce qu'il a fait nous paraît, en paraphrasant Iorga, pourvu de sens et utile.

Constantin Mălinaș

CAMIL PETRESCU, *Comentarii și delimitări în teatru*, édition, étude introductive et notes par Florica Ichim, Bucarest, Editura Eminescu, 1983, 716 p.

Un authentique événement éditorial est marqué par la récente édition qui réactualise les écrits sur le théâtre de Camil Petrescu; ils constituent un volume massif, préfacé et soigné par Florica Ichim. L'édition présente réunit non seulement tous les textes d'esthétique théâtrale publiés antérieurement dans des volumes disparates, mais également, les manuscrits inédits jusqu'à présent, comme par exemple *La modalité artistique du théâtre*, les notes pour *Le séminaire de mise en scène expérimentale* ou les pages dans lesquelles on trouve précisé le programme esthétique et la stratégie artistique de Camil Petrescu en qualité de directeur du Théâtre National. On peut y ajouter les quelques dizaines d'articles de critique, copiés de la presse de l'époque, articles riches en délimitations théoriques; c'est pour la première fois que nous avons l'occasion de connaître, dans une image unitaire, la totalité de la conception esthétique de Camil Petrescu concernant l'art de la dramaturgie et du spectacle théâtral. Cela dépasse l'intérêt strictement historique de ces documents qui s'inscrivent dans l'actualité la plus vive des débats et des controverses de la critique théâtrale de la dernière décennie, débats qui manquaient justement d'un substrat théori-

que, d'une conception esthétique ferme, présents pourtant dans le théâtre roumain, comme le prouve ce volume. Toute une série de problèmes de principe que les polémiques, cantonnées dans la factologie ou dans de pures impressions subjectives, ont dégénérés dans d'interminables dialogues de sourds, tel celui du primat du texte ou de la mise en scène; celui du rôle spécifique du metteur en scène; de la spécificité de la construction dramatique, tous, trouvent une solution subtile et nuancée dans les différents écrits de Camil Petrescu.

La plate-forme théorique de ses écrits s'appuie solidement sur son expérience particulière de créateur et sur celle de critique dramatique. Le liant théorique de ces expériences est constitué par son instruction philosophique solide, de nature phénoménologique, perspective extrêmement fructueuse dans l'analyse et l'explication de certains processus fondés sur les actes d'intentionnalité de la conscience, comme par exemple ceux de *jouissance* dramatique et de *réception* de l'objet esthétique théâtral dans son unicité.

Pour Camil Petrescu l'esthétique du théâtre est conditionnée par sa conception sur l'émotion dramatique, les réalisations dans l'art théâtral étant jugées en fonction des concrétisations des qualités spécifiquement dramatiques du texte. La nature de l'émotion dramatique acquiert chez lui une forte teinte anthropomorphisante. Dans *La modalité artistique du théâtre* l'intérêt dramatique lui apparaît nécessairement lié à celui pour *l'homme* et pour sa *destinée*. « Là où apparaît un objet qui est en relation avec la destinée de l'homme le dramatique apparaît, aussi. L'acte dramatique n'existe pas en dehors de la présence humaine et anthropomorphique ». Donc, avant d'être catégorie esthétique, le dramatique est analysé par Camil Petrescu comme une catégorie de l'existence humaine.

Dans *La modalité esthétique du théâtre* il passe en revue les principaux types de représentation dramatique manifestés depuis la Renaissance jusqu'à présent. L'examen historique est accompagné de commentaires critiques de l'auteur mis sous le signe de sa conception personnelle, sur l'essence du drame et de sa représentation scénique. Au domaine de la mise en scène et de l'art de l'acteur son échelle de valeurs est orientée, par ses préférences,

vers la zone de la littérature dramatique. Les thèses concernant la mise en scène « substantielle », « authentique » et « concrète » étaient un réflexe naturel de son admiration pour les pièces avec des héros dévorés de « tension et conscience », « des tourmentés des révélations » et des situations « limite ». La présence du « flux de la vie intérieure » devenait ainsi un critère de valeur dans la littérature dramatique et, aussi, dans la représentation théâtrale.

Tout aussi actuelles sont ses considérations concernant le rôle particulier du metteur en scène dans la construction de la signification *propre* du spectacle par rapport au texte initial. Le metteur en scène est celui qui « modifie la structure des significations d'une pièce sans modifier la structure devenue *positive* par son enregistrement [...] ». L'intelligence d'un metteur en scène peut éclaircir d'une telle manière les ténèbres d'un ouvrage dramatique, qu'en conservant quand-même sa réalité positive, elle apparaît autre. Passant sur certains paragraphes, concentrant son attention (par la modification du rythme scénique) sur d'autres, ignorant certains moments causales... » le metteur en scène recrée expressivement le texte « au moins tel un grand chef d'orchestre dans l'interprétation d'une symphonie ». Quoiqu'auteur dramatique lui-même, Camil Petrescu avait dépassé l'obsession philologique du « primat du texte », réalisant, au contraire de beaucoup de ses confrères contemporains, que « le texte n'est qu'une partie de la structure de la représentation ». « On doit finir avec l'obsession du texte. Quoique le texte soit essentiel, il est insuffisant, essentiellement insuffisant, il a besoin d'un *texte complémentaire pensé* », c'est-à-dire il a besoin de ce surplus de signification dû à sa transfiguration en œuvre d'art scénique.

La critique théâtrale de Camil Petrescu, déroulée pendant une décennie surtout dans les pages du journal *Argus* a utilisé constamment et a essayé d'imposer dans le jugement du phénomène théâtral les critères mentionnés. Il serait bien si, au moins à présent, lorsqu'ils se trouvent réunis dans un seul volume à la portée de tous, si leur présence se ressentait dans l'armature théorique des jugements critiques actuels. Parce qu'ils ne sont pas seulement l'expression du point de vue d'un éminent homme de théâtre, mais

aussi, l'expression objective d'un des plus importants chapitres d'une authentique science du théâtre.

V. E. Maşek

ALICE VOINESCU, *Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Bucarest, 1983, Ed. Eminescu, 714 p.

Le volume réunit quelques écrits d'Alice Voinescu, personnalité représentative dans la culture philosophique et la culture roumaine de théâtre.

Le recueil contient les monographies *Eschyle* et *Montaigne*, *Des aspects du théâtre contemporain* (Wedekind, Shaw, Pirandello), des essais littéraires-philosophiques, des fragments de cours universitaires, des chroniques dramatiques.

S'arrêtant sur la culture de théâtre, Alice Voinescu ne s'isole pas de sa formation philosophique; au contraire, elle se propose de lui découvrir, dans la théorie et la pratique théâtrale, encore un champ d'action. De ce point de vue, l'auteur appartient à une pléiade mémorable: Camil Petrescu, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, Ion Pillat, Petru Comarnescu, G.-M. Zamfirescu, Ion Sava, Sică Alexandrescu.

Pendant plusieurs décennies Alice Voinescu a occupé la chaire d'esthétique et de littérature dramatique de l'ancien Conservatoire d'art dramatique de Bucarest. Dans cette qualité, elle a contribué d'une manière fondamentale à ce que l'enseignement théâtral de Roumanie obtienne des normes, des proportions et des prestiges universitaires. Elle considérait que les tâches de l'acteur, du metteur en scène, du scénographe et, en général, du coordonnateur dramatique sont difficiles et subtiles. Elle tenait à préciser que sur la scène on doit apporter les sens et les messages les plus profonds et les plus sensibles de la pensée humaine. Par conséquent: pour que ces transpositions aient l'éloquence et le pouvoir de pénétration dans la pensée il est nécessaire que leur accomplissement soit basé sur des faits de culture.

Survolé, le volume semble érudit; lu de près il renferme de l'humanité et de la poésie. Il contient les conquêtes spirituelles de toute une vie et d'une conscience. En même temps, il détient une significa-

tion symbolique. L'idée de théâtre apparaît ici sous une vive lumière. La pensée de l'auteur confesse à tous ceux appelés à défendre et à perpétuer cette idée une immense gratitude. Tout, dans ce livre, représente un plaidoyer pour le sens humaniste de la vie.

L'étude introductive, les notes complémentaires et le soin accordé à l'édition sont signés par le professeur de littérature universelle et le critique d'art Dan Grigorescu, de l'Université de Bucarest.

Ion Zamfirescu

ION ZAMFIRESCU, *Teatrul romantic european*, Bucarest, Editura Eminescu 1984, 337 p.

La bibliothèque de l'œuvre d'Ion Zamfirescu s'enrichit aujourd'hui d'un nouveau volume, *Teatrul romantic european* (Le théâtre romantique européen), qui s'ajoute comme un brillant « op » historique et théorique au vaste panorama de la culture théâtrale européenne. Parmi les auteurs d'une prestance classique de l'historiographie théâtrale contemporaine, l'érudit professeur Ion Zamfirescu occupe une place originale et précise. Son dernier volume se constitue comme un obélisque dédié à l'idée de théâtre dans la culture européenne et en mémoire des générations qui ont goûté l'œuvre de certains grands auteurs, qui ont enrichi le patrimoine culturel du monde. Dans la vision de l'auteur le romantisme européen dépasse les clichés et les pétrissements bien connus, se relevant comme mouvement de création littéraire-dramatique et comme flux d'idées créatrices d'un *climat de théâtre*, irradiant dans l'histoire et dans son devenir moderne. « Cartésien » sous le rapport de l'esprit, engagé — grâce à une vive sensibilité intellectuelle et idéatique — dans le processus de décellement et perpétuité des valeurs qui constituent le phénomène du romantisme européen, l'auteur traverse l'époque et s'arrête aux côtés des grands romantiques dont il relit le chef-d'œuvre avec sévérité savante et avec l'incandescence des idées nouvelles et modernes qui forment la mentalité critique du XX^e siècle. L'histoire du romantisme européen est considérée d'un point de vue encyclo-

pédique, par de vastes aires culturelles et, surtout, tenant compte de la grande circulation des doctrines qui ont alimenté les mouvements littéraires et artistiques du temps.

La rigueur de la démarche historiographique s'allie à l'esprit doctrinaire du professeur Ion Zamfirescu dans un panorama coloré d'idées, attitudes et sentiments. L'Europe du romantisme est évoquée sur des espaces géographiques étendus, à leurs confluences avec « l'esprit du temps » ; la recherche contient, également, les formes dérivées, réflexes des modèles romantiques périnés, mais reconsidérés par la spiritualité contemporaine. Le théâtre romantique français et allemand, la poésie et le drame dans le théâtre britannique, les formules romantiques dans le théâtre italien, le romantisme ibérique et russe s'offrent comme une image globale d'un mouvement littéraire, culturel et comme une doctrine capable de comprendre, dans des formes synthétiques, grâce à la généreuse perspective culturelle du professeur Ion Zamfirescu, des auteurs et des œuvres, des courants et des mentalités, des situations et des symptômes de l'élévation de l'esprit humain par l'intermédiaire de l'art du théâtre. Le drame romantique national est naturellement intégré dans le circuit du romantisme européen, avec la spécification de la mesure et de la contribution des auteurs roumains. L'œuvre historiographique du professeur Zamfirescu porte ainsi l'empreinte des investigations pluridisciplinaires : l'histoire, la philologie, la philosophie, la sociologie, l'esthétique, et la psychologie qui, solidement articulées, ont offert à la démarche théâtralogique l'occasion de présenter un esprit complexe, une culture mobile, inquiétante et vaste. Le romantisme mondial, les valeurs authentiques et les perspectives sont examinés par l'auteur avec une vaste érudition et décanés avec un moderne esprit critique, sous « les lumières » de notre siècle.

Teatrul romantic european, synthèse exhaustive, ajoute à l'édifice de l'histoire universelle du théâtre une œuvre écrite par le professeur Ion Zamfirescu avec une sagacité académique. Le volume le présente en pleine vertu et effervescence scientifique, au zénith de ses énergies créatrices, participant à l'édification de l'histoire de la connaissance roumaine dans un

espace d'intelligence destiné à la civilisation du théâtre, consacré à l'humanisme et à la vérité.

Ion Toboșaru

FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, Ed. Junimea, 1983, 175 p.

Dès le titre, Florin Faifer expose son point de vue d'une manière tranchante : la dramaturgie peut être placée sous le signe de l'instant ou de la durée, ce qui est précieux est, également, durable, ce qui est de conjoncture schématique, s'éteint comme l'instant même. Opinion fondamentale, vieille comme le monde (négligée de temps en temps), respectée par Florin Faifer avec un parfait sens de l'équilibre, avec personnalité, rarement, soit à cause du caractère subjectif de l'analyse entreprise (non seulement bienvenu, mais nécessaire), soit à cause de l'élégance avec laquelle il commente l'instant de la dramaturgie, cette conviction essentielle n'est pas suffisamment présente (sans être niée).

Plaidant pour la qualité littéraire de la dramaturgie, pour sa soustraction de l'éphémère, citant les noms de certains dramaturges de valeur, l'auteur démontre dans la préface *Argument* le difficile processus du passage de l'écriture d'existence limitée à la dramaturgie pérenne et il finit par affirmer que, sans tenir compte des circonstances (différentes, d'ailleurs) qui déterminent l'apparition d'une pièce de théâtre, « Seules les pièces sont celles qui décident » que « la dramaturgie ressent, de plus en plus violemment, la nostalgie de la durée » (affirmation tout à fait justifiée tenant compte des auteurs et des œuvres dont il s'occupe dans son livre).

Florin Faifer réduit l'étude de la création de chaque dramaturge à un trait caractéristique qu'il analyse sous des aspects différents, marquant ainsi la modalité artistique de chaque écrivain, la différence spécifique entre certains auteurs de comédie, de drame, de drame historique (Teodor Mazilu — *Tandrefea mizantropiei*, La tendresse de la mysanthropie, et Ion Băieșu *O mască rîde, o mască plînge*, Un masque rit, un masque pleure ; Dorel

Dorian — *Ingenuitate și manieră*, Ingenuité et manière, Horia Lovinescu — *Jocul vieții și al morții*, Le jeu de la vie et de la mort; Paul Anghel — *Fervorile și emfaza demitizării*, Les ferveurs et l'emphase de la démythisation et Mihnea Gheorghiu — *Teatrul livresc. Istorii dramatice și galante*, Le théâtre livresque. Histoires dramatiques et galantes, etc.).

Sauf les idées généralement connues et acquises, l'auteur a des idées originales qu'il argumente et avec lesquelles il complète la fiche du dramaturge étudié (Paul Everac — *Gâlceava «eticului» cu «esteticul»*, *Șansa eselui dramatic*, La dispute de «l'éthique» avec «l'esthétique». La chance de l'essai dramatique, Dumitru Solomon — *Etic și politic în teatrul filosofic*, Ethique et politique dans le théâtre philosophique; D. R. Popescu — *Climatul ambiguității*, Le climat de l'ambiguïté etc.).

Le livre, avec des pages descriptives peu nombreuses, combine l'analyse avec la synthèse, mettant l'accent sur l'analyse, prouve la bonne connaissance et la compréhension ainsi qu'un intérêt dynamique pour le phénomène recherché. *La dramaturgie entre instant et durée*, précieux recueil de chroniques dramatiques, finit avec une présentation utile et informée des pièces parues dans la collection *Rampla*, collection au niveau esthétique sélectif qui, par l'intermédiaire du mot imprimé, souligne encore une fois, la qualité de littérature de la dramaturgie.

Ana Maria Popescu

VALENTIN SILVESTRU, *Ora 19³⁰*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1983, 496 p., 53 il.

Le livre de Valentin Silvestru, livre d'histoire, théorie et critique de théâtre est «documentaire et affirmative», mais, également, polémique, polémique qu'il exprime souvent directement, mais qui est toujours présente dans le sous-texte, tenant compte du fait qu'elle est revendiquée par la nature novatrice de l'art, chose que l'auteur lui-même tient à préciser. *Ora 19³⁰* se constitue dans six chapitres essentiels; chaque fois l'auteur avance une idée théorique qu'il illustre et soutient par de denses considérations sur le phénomène théâtral concret (chap.

1 — *L'idée de répertoire*; chap. 2 — *La comédie comme une queue de paon*; chap. 3 — *Quelques auteurs dramatiques*; chap. 4 — *L'art de la mise en scène*; chap. 5 — *La critique théâtrale*; chap. 6 — *Institutions*).

Dans une spirituelle et informée introduction, ayant comme titre communicatif: «Lettre écrite sous un candelabre, un soir, à 19³⁰, pour un spectateur de théâtre», Valentin Silvestru met dès le début son livre sous le signe de généreuses conceptions. Le théâtre est considéré «un phénomène d'idées, un réceptacle, un foyer irradiant» qui contribue au «développement du carat d'humanisme du monde dans lequel nous vivons et au florissement d'un des trésors spirituels que nous possédons, tous».

C'est un livre riche en informations, opinions, attitude concentrée; par son caractère appliqué et par sa capacité de synthèse parfaitement unitaire dans la diversité des chapitres et des paragraphes qui le composent. La documentation vaste, souvent inédite, qui implique et, en même temps dépasse le temps contemporain et le cadre national gagne vie par la facilité et la verve avec lesquelles l'auteur «manœuvre» le document.

Les brèves appréciations concernant l'œuvre, avec des exemples, sont, chacune d'elles, valables pour l'ouvrage entier.

On remarque ainsi la sérieux des idées et la valeur de l'argument (dans la discussion sur le répertoire, par exemple, il nie l'idée, souvent employée, de répertoire idéal — «tant d'idéalité universelle nous fait mal au cœur» — et il propose «un répertoire optimal»); il est évident qu'il y a une relation organique entre le niveau théorique élevé et la richesse concrète de l'art du théâtre (par exemple, les allusions à la comédie et aux dramaturges); ou l'originalité, la profondeur, la science de créer des notions, d'imposer un phénomène théâtral (par exemple, *Le syndrome mazilien, le concept Soreseu*).

Il y a, également, une parfaite symbiose entre la capacité de fixer et de surprendre les aspects théoriques, les conditions concrètes d'existence — organisatoriques, administratives — la spécificité du théâtre roumain dans le contexte national et universel, aspects multiples au cadre desquels les personnalités créatrices se forment et se développent (le chapitre concernant la mise en scène, par exemple), ou

la modalité définie dont l'auteur médite au théâtre, ce qui implique l'existence permanente d'un esprit critique, d'une vision d'ensemble sur le théâtre et d'une recherche concrète, dans une corrélation constante entre l'histoire et la contemporanéité, entre le national et l'universel (le chapitre sur la critique, par exemple).

L'analyse de certains spectacles présentés par le théâtre « Lucia Sturza Bulandra », Teatrul Mic et Teatrul Național « I. L. Caragiale » atteste encore une fois, la vocation du critique Valentin Silvestru de subordonner la chronique à une idée centrale qu'il lance dans le titre même.

Ce livre sérieux et vaste, intéressant, dynamique et incitant finit sur un riche matériel qui contient un solide corps d'annexes-index de noms, titres, spectacles et personnages.

Ana Maria Popescu

CONSTANTIN MĂCIUCĂ, *Viziuni și forme teatrale*, Bucarest, Editura Meridiane, 1983, 272 p.

Le récent volume de Constantin Măciucă, réputé doctrinaire de l'art théâtral, se constitue comme une rigoureuse démarche théorique, comme une méditation active et une somme de réponses aux interrogations actuelles provoquées par le phénomène littéraire dramatique et, simultanément, par la création scénique.

Les idées de l'œuvre configurent le statut moderne et actuel du théâtre roumain, dans de multiples ouvertures intégratrices, répondant avec originalité aux extensions et aux reconsidérations du *fait théâtral*. La noble formation humaniste de l'auteur se manifeste dans de fortifiantes démarches sur les voies de la littérature dramatique, de l'esthétique de l'art théâtral, d'un vaste champ socio-artistique — territoires étudiés avec une savante pénétration et avec une spécifique rigueur appliquée, dans des tentatives de recherche exhaustive, dignes de l'éloge de l'incitant volume qui porte la signature de marque et d'autorité scientifique de Constantin Măciucă.

La systématisation de l'œuvre, le palmarès problématique, les arguments et les motivations idéatiques projettent la substance et le nucléus d'une réflexion fertile dans la sphère des idées modernes

concernant l'ascension et la destinée du théâtre roumain contemporain. L'originalité de la démarche théâtrologique est visible dans ses recherches et ses résultats, dans les efforts de l'auteur de cristalliser des concepts et de réévaluer le statut de la théorie du drame et de la théorie du spectacle roumain, à présent. Constantin Măciucă dépasse les jugements de valeur élémentaires et élabore des idées qui ont comme but l'exploration de territoires de l'art théâtral dans des ouvertures réconfortantes et irradiantes.

Esprit novateur en matière de théâtrologie, l'auteur fait des investigations dans ses études sur les modifications produites dans les structures de la littérature dramatique et de la théorie du théâtre, en même temps que les mutations visibles dans la dynamique de l'art du théâtre, considérées sous le rapport de la *communication*. Le panorama de la dramaturgie contemporaine dans l'esprit de la méthode génétique, le rapport entre le culte de la valeur et la poésie dramatique dans la diversité de ses formes de manifestation, l'analyse du phénomène de pulvérisation du drame dans l'incandescence du spectacle représentent les contributions théoriques et historiques d'un théâtrologue, d'un chercheur authentique.

Les directions et les tendances de la dramaturgie nationale contemporaine sont condensées dans un système d'idées et de concepts rigoureusement équilibré; la physionomie de la littérature dramatique est structurée dans une grammaire de poétique appliquée, soumise au climat des méthodes critiques spécifiques au XX^e siècle. Les considérations de l'auteur sont d'amples généralisations qui opèrent dans le mouvement de l'ascension de la dramaturgie cristallisée ces dernières décennies. Les interrogations concernant la structure du drame, le montage de l'exposé dramatique sur la verticale de la création scénique, les innovations qui approfondissent le rôle de la mise en scène dans le contexte du spectacle contemporain — constituent, partiellement, la démarche vaste d'une recherche de souple et nuancée méthode, sur la ligne de denses réponses qui cultivent la certitude et l'incertitude, comme réflexes d'une continue réflexivité. Les constructions théoriques de Constantin Măciucă ouvrent de nouveaux territoires d'investigation et constituent

les prémisses certaines d'une œuvre d'ampleur et de durée.

Les modalités de systématisation du théâtre roumain et d'insertion dans le circuit universel de l'art du théâtre prouvent l'esprit et la discipline intellectuelle rigoureuse de Constantin Măciucă, l'auteur des *Visions et formes théâtrales* dans l'espace de la culture roumaine. La structure du volume, la logique intérieure des études constitutives, la tenue scientifique et l'art académique de la communication ajoutent des valeurs durables à une incitante recherche pluridisciplinaire, de nature universitaire.

Ion Toboșaru

AMZA SĂCEANU, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1983, 358 p.

L'ouvrage est dédié au théâtre roumain. Il embrasse un vaste contexte d'aspects, démarches et attitudes : la dramaturgie, la science et la pratique de la mise en scène, l'art de l'acteur, les états d'esprit et les programmes d'action, le processus du spectacle, les rapports avec le public, les problèmes du caractère spécifique national et de ses confluences avec l'universalité du phénomène dramatique contemporain.

L'auteur considère que le théâtre roumain a sa tradition, avec un statut propre et une base sûre de classicité, non seulement par le répertoire et par un simple pragmatisme dramatique, mais, également, par des activités d'ordre doctrinaire. Plus précisément : par des activités préoccupées d'insérer la forme de connaissance et de communication de la vie dans des structures durables de spiritualité et de civilisation roumaine par l'intermédiaire du théâtre.

Les quatre parties constitutives du livre mettent en lumière la conception du théâtre de quatre dramaturges représentatifs : I. L. Caragiale, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, George-Mihail Zamfirescu. L'auteur n'offre à aucun des écrivains mentionnés l'infailibilité, mais il affirme que dans les opinions de ceux-ci il y a des points amendables. Il souligne, pourtant, qu'à l'époque de leur production ces initiatives théoriques renfermaient en elles-mêmes la justification et

l'opportunité. Elles représentaient, en matière, des formes de confrontation avec des données et des situations de la problématique générale de l'époque. D'une part, les manifestations en cause constituent un chapitre d'histoire. Par son intermédiaire nous pouvons lire avec un plus de documentation et de discernement dans le fond de conceptualité du théâtre roumain. La conceptualité en cause ne représente pas un domaine révolu, nécessaire uniquement aux pèlerinages et aux contemplations, mais un domaine encore actif, avec des virtualités et des ressorts vivants que la culture roumaine de théâtre peut continuer d'étudier d'une manière légitime et profitable.

Ion Zamfirescu

VICTOR ERNEST MAȘEK, *Literatură și existență dramatică*, Bucarest, Editura Meridiane, 1983, 212 p.

L'esthétique et la théorie théâtrale roumaines gagnent avec le livre de Victor Ernest Mașek de nouveaux points de repère dans le déchiffrement des problèmes fondamentaux de la dramaturgie et de l'art du spectacle. La vision et les instruments méthodologiques de l'esthétique marxiste dirigent la démarche critique vers une investigation cohérente et équilibrée des composantes du phénomène théâtral.

Le volume a trois grandes sections qui analysent « Les hypostases du texte : la littérature dramatique », « Les hypostases de l'existence dramatique : le spectacle » et, respectivement, « Les hypostases de la réception : le public et la critique ». Le champ de problèmes énoncés dans les titres est recherché avec compétence et avec une certaine ferveur démonstrative qui offrent des satisfactions intellectuelles au lecteur.

La première partie du livre avance une somme d'hypothèses concernant le personnage, le conflit et les règles de la construction dramatique, l'accent tombant sur le déchiffrement des rapports dramaturgie — histoire, dramaturgie — contexte socio-politique. La section dédiée au spectacle (la plus substantielle, peut-être, du point de vue de l'ouverture de certaines perspectives inédites) applique au domaine de l'esthétique théâtrale une série de

principes de sémiotique et de théorie de l'information; les rapports que le spectacle de théâtre entretient avec le texte dramatique sont clarifiés ici sur des bases sémiotiques, dans une vision objective qui ne favorise aucun des termes de la relation. Un autre chapitre de grand intérêt étudie le rôle que la structure spécifique du spectacle, sans tenir compte de son contenu sémantique, détient dans le processus d'adaptation des capacités perceptives humaines au rythme d'existence de ce siècle dominé par « l'explosion informationnelle ». La dernière partie du volume soumet à une analyse pertinente le phénomène de nature psychologique et socio-culturelle de la réception, entendue comme participation active à l'acte artistique. D'une part, l'auteur fait allusion à « l'art d'être spectateur » et d'autre part, à la responsabilité et aux fonctions de la critique de spécialité, à la nécessité d'une démarche critique rigoureusement théorique, en d'autres mots, l'abandon de « la préférence de goût » en faveur « du jugement de valeur ».

On peut donc réaliser, qu'en grande mesure, les études du volume s'inscrivent entre les paramètres des thèmes traditionnels de l'esthétique du théâtre. La nouveauté incontestable du livre d'Ernest Mășek se trouve dans l'effort soutenu de clarification des concepts, dans la cohérence et l'ingéniosité du discours critique.

Daniela Gheorghe

AURELIU MANEA, *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, 126 p.

Aureliu Manea choisit un autre moyen de communication avec le public en lui proposant, non un spectacle nouveau, mais la lecture d'un livre. Capable de synthétiser et de transmettre son expérience de metteur en scène et de surprendre le spectacle moderne dans ses directions fondamentales, le livre représente un acte de présence dans le contexte des contributions actuelles.

Dans sa première partie, *La science de la mise en scène*, l'auteur considère que le spectacle contemporain réclame la nécessité de régénérer les contacts « vitales du théâtre avec la vie », soulignant le fait que, par la priorité accordée « au sens esthétique à l'exception du sens éthique », ces contacts faiblissent et se

relativisent. Ayant la conviction que le théâtre se trouve au seuil d'un nouveau réalisme, Aureliu Manea soutient l'idée que tout spectacle est un « essai » psychophilosophique sur la condition humaine. Le spectacle né du manque d'intérêt pour les problèmes de la grande littérature, qui n'utilise pas les découvertes de la psychologie, s'aliène, en détruisant la communion des deux présences, l'acteur et le spectateur, et ratant les initiatives du metteur en scène. L'interprète représente l'instrument vivant par l'intermédiaire duquel le théâtre a affirmé son caractère pérenne, c'est pourquoi le seul expériment qu'il permet et rend valable est celui représenté par l'acteur. Grotowski, Peter Brook, l'héritage du théâtre japonais expriment les valences du théâtre moderne, déplacé au XX^e siècle comme représentation dans lequel « l'acteur est un instrument vivant et la mise en scène ressemble aux radars » et la destinée ultérieure du spectacle dépend de cette réussite.

La deuxième partie du livre se constitue dans un *Journal pour dix spectacles*, montés par l'auteur dans de différents théâtres du pays. Aureliu Manea exprime des pensées qui ont conduit à la matérialisation de ces spectacles dans lesquels il a manifesté une certaine indépendance vis-à-vis du texte, usant d'un privilège reconnu pour la mise en scène du XX^e siècle.

La troisième partie, *La mémoire incertaine*, analyse les tendances différentes manifestées dans le théâtre contemporain. Dans un spectacle réalisé par Brook il observe la manifestation alternative de « l'ardeur stanislavskienne » et « la distance brechtienne », étant donné que le spectacle contemporain n'épuise pas un unique moyen de communication, comme pendant d'autres périodes historiques. La construction d'un spectacle dans lequel l'effet de distance est prédominant ne lui semble pas adoptable, en échange, il retient ce que Brecht théorise dans *Le petit organon* et considère comme indispensable à l'homme de théâtre moderne.

La quatrième partie se constitue dans des *Confessions* et contient un *Essai final sous forme de poème sur le théâtre* dans lequel « La joie doit être le Noyau du Théâtre » et le sens de notre époque doit se retrouver dans les regards des gens, et le spectacle contemporain doit se parti-

culariser par la manière dont les acteurs et les metteurs en scène, par leur don, s'assument les autres, les spectateurs.

L'essence de ces communications dégage les énergies du spectacle.

Iolanda Soare

SEBASTIAN BARBU BUCUR, *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească. I. Catavasier*, Bucarest, Editura Muzicală, 1981, 510 p.

Connaître et apprécier les réalisations artistiques appartenant à nos grands prédécesseurs, condition sine qua non de la compréhension des valeurs authentiques contemporaines, constituent à présent une préoccupation majeure et permanente du chercheur. Dans l'ensemble de ces préoccupations s'inscrit la parution de l'ouvrage de Sebastian Barbu-Bucur, le résultat de ses longues préoccupations concernant le trésor musical byzantin. Appartenant aux monuments de culture, le livre — conçu en quatre volumes —, sera utile non seulement aux musicologues et aux compositeurs, mais également à tous ceux « qui s'intéressent à la musique roumaine ancienne et, implicitement, à l'histoire de notre peuple ». (p. XI).

Le volume présent, *Catavasierul*, le premier de la série, est constitué en cinq chapitres et 67 facsimilés, suivis par la transcription musicale en notation linéaire.

Le premier chapitre reconstitue la généalogie de la famille de l'homme de culture, le modeste moine créateur de chant en langue roumaine, Filotei sin Agăi Jipei. L'auteur de *Psaltichie rumânească* a été le fils d'un Roumain qui a participé au gouvernement de la Valachie, ayant, tour à tour, de différentes dignités. Il appartenait également aux grandes familles des boyards et même des princes roumains renommés pour leurs profonds et sincères sentiments patriotiques. On y trouve mentionnés les noms de : Matei Basarab, Constantin Brâncoveanu, Constantin Stolicul, Udriște Năsturel. « Il est impossible pour l'activité de Filotei de ne pas connaître une influence positive dans ce contexte, par ses préoccupations culturelles et sa participation aux affaires du pays », écrit l'auteur (p. 6).

Le second chapitre, *Filotei sin Agăi Jipei — l'homme et l'œuvre*, apporte des arguments convaincants concernant l'apprentissage de Filotei surveillé par le métropolite de la Valachie, Teodosie, prestigieux érudit, qui lui a enseigné le grec, le slave et le latin « sans lesquels il n'aurait pu réaliser son œuvre littéraire et musicale » (p. 18). Par cette sérieuse instruction linguistique, liturgique et musicale acquise dans le pays et à Athos, Filotei a lutté pour le triomphe de la langue roumaine et des chants en langue autochtone, ce qui l'inscrit au nombre des personnalités du peuple roumain qui luttèrent pour l'indépendance et la liberté nationale.

Le troisième chapitre présente « l'œuvre littéraire » qui, par son ample circulation, a contribué au progrès spirituel de notre peuple. *Învățăture creștinești* et *Floarea darurilor*, deux traductions effectuées par Filotei en grec, sont des ouvrages qui l'ont imposé dans le monde culturel de l'époque et à présent il se trouve dans l'attention des chercheurs d'art roumain médiéval. Les deux traductions ont fait l'objet de longues discussions sur l'auteur et sur l'année de leur impression. Sebastian Barbu-Bucur attribue la paternité des livres à Filotei; *Floarea darurilor*, la plus ancienne et la plus goûtée création au caractère populaire qui a circulé dans tout l'Orient et l'Occident — 40 éditions parues en 1474—1540—, a été traduite en roumain par Filotei qui, très modeste, n'a pas inscrit son nom sur la page du titre. Le troisième et le plus important ouvrage est *Catavasierul practic*, livre de stricte nécessité pour les chanteurs de l'église orthodoxe. Contenant le texte de toutes les prières des grandes fêtes de l'année et le texte des chants d'autres fêtes, le livre, imprimé en 1714, a connu un large répandissement dans les pays roumains, enregistrant jusqu'en 1826 « 38 éditions au moins » (p. 31), dont 8 éditions roumaines. Il constitue, à côté des impressions d'Antim Ivireanul, l'un « des premiers essais de remplacement du slavon dans les églises » (p. 32). On y trouve un parallèle entre les ouvrages qui soutiennent l'édifice de la culture roumaine ancienne : *Psaltirea Scheiană* (le XV^e siècle), Coresi, *Psaltirea slavo-română* (1680), auxquels on ajoute aussi *Catavasierul* (1714) de Filotei, avec son rôle décisif dans le processus de cristallisation de la langue roumaine.

Le quatrième chapitre est réservé à l'action de « rendre un caractère roumain », action entreprise antérieurement à la parution de *Psaltichie rumânească*, et au rôle décisif joué par Constantin Brâncoveanu dans la promotion de la musique psaltique en langue roumaine. On présente les impressions effectuées durant le règne de Brâncoveanu et leur rôle à la fixation définitive de la langue roumaine de culte. Par la fondation des écoles de Sf. Sava, Sf. Gheorghe Vechi, Colțea et Școala Domnească, la musique psaltique en langue roumaine a acquis un soutien de grande importance.

Le dernier chapitre du livre, le cinquième, est dédié à « l'œuvre musicale » de Filotei, à la présentation détaillée du manuscrit *Psaltichie rumânească*. Sebastian Barbu-Bucur insiste sur le rôle de Filotei dans l'action de traduction des chants du grec en roumain. Après avoir établi le lieu et la date de l'écriture, l'auteur décrit le manuscrit, sa notation musicale et les sources employées par Filotei à la composition de son œuvre musicale, ce qui le conduit à la conclusion que Filotei n'a employé pour cette composition « aucun livre imprimé, mais des traductions faites par lui-même et des manuscrits roumains de cette époque-là » (p. 64). S'occupant du contenu du manuscrit, des textes littéraires employés et des auteurs, le chercheur passe à l'analyse de quelques exemples musicaux pris des chants de Filotei, en comparaison avec les originaux grecs, en soulignant les multiples modalités de « rendre un caractère roumain » dont a usées Filotei dans la composition de son manuscrit. La reproduction de l'œuvre de Filotei en langage musical universel est une confirmation naturelle du travail persévérant de recherche et transcription effectué dans le temps par I. D. Petrescu et Gr. Panțiru.

Marin Velea

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. V, Bucharest, Ed. muzicală, 1983, 468 p.

Hronicul muzicii românești (The Chronicle of Romanian Music) is an exceptional serial that has been rightly awarded the "Prize of the Union of Composers" and has been "enriched" of late with the

publication of its fifth volume, longly and gradually drawn up by its author. Keeping into account that the period from 1898 (when George Enescu had his *Poème Roumain Op. 1* published and performed for the first time) to 1920 (when Enescu had finished and had the first hearing of the second and final version of his *Symphony No. 3 in C Major Op. 21*, when the Romanian Opera of Bucharest, as well as the Society of Romanian Composers were founded and when the "Muzica" journal "harboured" a most important debate concerning the salient features of Romanian music) is a most complex one, as has also been "Enescu's Age", this fifth volume is devoted solely to the then "Musical Life", whereas the then "Musical Thinking" and "Musical Creation" will be dealt with in vols. VI and VII, according to these sub-titles.

The first part of volume V is devoted to "General Considerations" and to "The Aesthetical Horizons of the Romanian Music", whereas the second one is a most minute description — so minute, indeed, that all the documentary sources are nearly completely exhausted! — of the musical education, the interpreters' art and skill and all the branches of music as they were illustrated (choral, symphonic, operatic, the operettas, chamber music and even revues or brass band music and so on!).

As concerns the first part, we fully agree with the author when he is defending several important Romanian musicians, headed by Enescu, against allegations that they are mere representatives of another musical culture, i.e. that of France; he rightly shows their deep connections with the salient features of the Romanian people's music and culture, their being quite imbued with the "influence of Romanian folk tunes", i.e. with the true "Romanian ethos", that prevails in their works, chiefly in Enescu's (p. 17). However, we think that the author ought not to have conceded to an allegation made some time ago that has overestimated the importance and the influence exerted upon the Romanian music by impressionistic devices (pp. 18—19); these influences should not be sought for in the one-movement *Symphonic Poems*, as these have been written in sonata form — avoided by the impressionists in

their own works — but in the *Songs, Ballets, Suites, Short Pieces*.

The correlation so rarely achieved by other musicologists, of the parallelisms, between the then poetical-literary ideals and the musical ones, grasped by Octavian Lazăr Cosma in their most subtle natural osmosis, is therefore most relevant and excellent! However, one cannot possibly think that Enescu's *Symphony No. 3* is but the *end* of a whole creative road, as, on the contrary, it *opens* indeed a new path, that led to *Oedipus* and to *Vox Maris*. Pascal Bentoiu has already shown it in his book *Deschideri spre lumea muzicii* (An Approach to the World of Music), București, Ed. Eminescu, 1973.

A special mention deserves also the author's striving to do justice to all the important Romanian musicians of that age. For instance, the première of Eduard Caudella's opera *Prince Petru Rareș* (a valiant ruler of the Romanian Mediaeval Principality of Moldavia, who reigned from 1527 to 1538 and from 1541 to 1546; see pp. 313—315). This is a notable contribution, as, unfortunately, this valuable historical opera has been neglected and forgotten by several authorities (e.g. by the Bucharest Opera!) and has not as yet been integrally published, although it fully deserves it!

Another merit of the author's is his presentation of this period as the "Age of the Doina" (a Romanian specific "long" folk song, as B. Bartók and others define it), although the author is still making some concessions to a would-be allegation, resulting from a mechanical application of several conclusions drawn by Béla Bartók concerning the gap between true folk music and popular music, i.e. of the fiddlers; these conclusions are quite true, as far as Hungarian music is concerned, but have wrongly been applied to Romanian music, since the "acculturation" between folk and Western music has occurred far later in Romania than in Hungary. It is known that in Romania a highly valuable art music of the Byzantine type has always existed, not to speak about the influence exerted by Oriental music upon folk music (to a lesser degree) and upon the urban music (to a higher degree). All these are alien to Hungarian music, but in their turn have much delayed the "acculturation" between Western and Romanian music

(see in this respect, D. G. Kiriac, *Pagini de corespondență* (Selected Letters), București, Ed. muzicală, 1974 and Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani* (The Fiddlers from the Village of Clejani), București, Ed. muzicală, 1969. The importance of Tiberiu Brediceanu as a collector of folk tunes and of his ways of submitting them to the rules of harmony has been too much overrated, as this musician has set only *tonal* (i.e. Western, therefore inaccurate!) harmonies to folk tunes, instead of *modal* (i.e. really accurate!) ones! Besides, he has always been the partisan and, we would venture to add, also the prisoner of a few obsolete devices, that have rapidly deprived him of all the merits he could have initially been possessed of; on the contrary, the underrating of D. G. Kiriac is too unfair, as his harmonizations of folk tunes have not been either "heterogeneous" or... "inaccurate" at all (!!) (see pp. 67—68); besides, unlike Brediceanu, he used the truest and fittest *modal* devices, quite cogent with the folk tunes!

The discussion initiated by the "Muzica" journal concerning the salient features of Romanian Music (1920) is masterly presented and evoked; however, one has to recall also George Enescu's final specifications in the matter: in 1937, during his interview with Professor Onisifor Ghibu concerning his *real and true* opinions on Romanian folk music, he rejected several previous allegations, falsely attributed to him by journalists who had distorted his statements in two interviews dated 1912, but reproduced *tale quale*, without due caution, in "Muzica", in 1920!

We have previously mentioned the quite exceptional documentary synthesis achieved by the author in the second part of his book; indeed, no pendant of it is extant in Romanian musicology! One could mention, for instance, the excellent table on p. 387 dealing with all the operatic, operetta and revue companies in Bucharest (1898—1920), or the presentation of several personalities of the lyric art, to say nothing of the realistic outline of several idiosyncrasies — coming even from such gifted, first-rate musicians as Enescu and Jora! (pp. 303—304) — or of several deadlocks suffered by the Romanian Opera in Bucharest, before it had actually been founded properly (pp. 306—

338). One could point also to a few omissions and mistakes : thus, J. Brahms had never completed a *G Major Piano Concerto* (p. 146); Josef Strauss is the author of an operetta called *Spring Wind* and not... *Freedom Wind!* (p. 342); the singer Aurel Eliade and the conductor Oscar Spirescu were also fairly gifted composers (pp. 420 and 453); there has never been a "Racşa" and a "Burinescu", but a "Raşca" and a "Burienescu" (p. 435); however, these inadvertences are but few and unimportant, being overshadowed by the first-rate merits of the book.

Summa summarum, this monumental *Chronicle of Romanian Music* is a peak in Romanian musicology, marking the beginnings of a new age in this field! This is true also of this fifth volume and its author is indeed justified in proudly saying: "As a musicologist, I have not left aside anything connected with music!"

Constantin Stih-Boos

OCTAVIAN NEMESCU, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Bucarest, Editura Muzicală, 1983.

Par l'enregistrement du pouls dans le champ du structuralisme, de la sémantique et de la linguistique (chap. I) soit généralisé (Saussure, Chomsky, Levi Strauss, Greimas, Roland Barthes), soit individualisé, localisé — en musique — (Ruwet, Nattiez, Hiller) l'auteur se détache de toutes ces théories en initiant une démarche complémentaire à celle proposée par Pierce, par exemple, qui ne considère que le rapport entre le signe ou signifiant et un objet extralinguistique signifié, en fonction d'un interprète. Pour résoudre l'équation du sens dans la musique, Octavian Nemescu attache le problème de la signification à l'acte de la communication artistique, misant sur le rapport entre l'objet repéré d'un signe et le sujet qui interprète le signe respectif et qui attribue un sens à la communication, la réaction vis-à-vis du signe (c'est-à-dire vis-à-vis de l'objet désigné) étant une forme supérieure du processus de signification : « une théorie sémantique qui, finalement tient compte, également, du rapport entre le sujet et l'objet désigné par le signe, con-

sidérant la réaction émotive le dernier chaînon dans la réalisation de l'acte sémantique, peut être l'instrument optimal de recherche de tout type et système de communication par l'intermédiaire des signes, surprenant l'acte sémantique dans son intimité subjective ». Sur ces prémisses, l'auteur élabore une typologie des codes (qui permettent au signe de repérer un objet ou une réaction) et une typologie des signes. Si la nature des codes est soit syntactique-structurale ou conventionnelle-arbitraire, soit icônique, conjoncturelle ou causale (Octavian Nemescu réalise une certaine hiérarchie dans le sens de la supériorité créatrice des derniers trois types), la nature des signes est abordée de la plate-forme d'une sémantique dans laquelle la réaction intérieure du sujet est référentielle, se délimitant, ainsi, la catégorie des signes actifs et celle des signes réactifs ou passifs.

Une fois constitués, les critères et les instruments de travail, l'auteur passe à l'étude exhaustive (chap. II) des cas et des conditionnements qui existent entre les classes de relations considérées comme fonctions biunivoques et ensuite (chap. III) à l'analyse des capacités sémantiques du signe musical en fonction de la nature des codes mentionnés.

Une méthodologie adéquate à l'exploration des significations d'un texte musical suppose — affirme Octavian Nemescu — de parcourir obligatoirement plusieurs étapes, commençant avec l'identification des significations implicites, passant par l'analyse des significations exolingustiques (métamusicales) et s'arrêtant à l'analyse des significations explicites des signes musicaux (chap. IV).

Mais peut-être que les idées les plus relevantes (et vivantes) se retrouvent dans la dernière partie de l'ouvrage (chap. V), où l'auteur réalise une inédite incursion dyachronique et spatiale dans les cultures musicales qu'il compare et rapporte sous l'angle des préférences sémantiques. Insistant sur l'essence de nature acoustique (vibratoire) du monde, Octavian Nemescu plaide, indirectement, pour les assertions d'un Schopenhauer — « la musique relève la substance intime du monde, exprimant la sagesse la plus profonde » — ou Heidegger — « l'art et surtout la musique est supérieur à la science par l'acte de surprendre et de dévoiler l'essence de la réalité ». Mais le plaidoyer

de l'auteur se résume à la musique primordiale, transformée plus tard dans la musique humaine et dominée au cas des cultures archaïques par le sentiment du « Moi » collectif qui « réalisait une communication du type non spectaculaire entre l'Homme et la Nature ». Octavian Nemescu suit les avatares, avec de forts réflexes dégradants, de ce « Moi » collectif, la désacralisation et la démocratisation de l'acte musical, définissant, finalement, la nouvelle forme de la culture musicale (cristallisée en même temps que la Renaissance), forme spectaculaire qui contient deux facteurs participants à l'acte de la communication : le protagoniste — l'agent actif — et le spectateur — l'agent passif.

Mais la passionnante aventure de l'auteur ne finit pas sans suggérer même indirectement, par décantation, certaines directions, attitudes pour l'existence de l'universalité dans la création (« la découverte de ces vibrations cachées des choses, des êtres, des plantes ») ou pour la création de nouvelles fonctions de l'acte artistique (la transculturalisation). Les réponses à une question de plus en plus insistante des créateurs et des consommateurs de musique sont possibles : quels sont les moyens par lesquels nous pouvons dépasser l'étape actuelle, celle consécutive à une Tour Babel des langages musicaux ?

Liviu Dănceanu

DANA DUMA, *Autoportretele filmului*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1983, 228 p.

Le livre de Dana Duma nous introduit dans un domaine de vif intérêt pour les cinéphiles et même pour le grand public : les films qui se proposent comme sujet de méditation le cinéma même, avec tous ses traits compliqués et contradictoires : art et industrie, fiction et témoin objectif de la réalité, divertissement et séismographe sensible des grands problèmes contemporains. Les films sur le cinéma sont des étapes dans la conquête de « la conscience de soi » de cet art. Ils témoignent du désir du cinéaste de se confesser, de clarifier les sens et les buts de sa pro-

fession, les étapes du processus de création — ou, tout simplement, de décrire le climat des studios, le milieu cinématographique (un petit monde, lui-même, souvent pittoresque, souvent dramatique).

Les films sur les films sont relativement nombreux et abordent leur propre art de divers points de vue ; Dana Duma entreprend une systématisation nécessaire, dédiant des chapitres séparés au film « sur ses professionnels », au film « sur sa mythologie », au film « auteur de sa propre histoire », au « film-antologie » etc. L'un des plus intéressants chapitres du livre est destiné aux œuvres qui essaient de se constituer dans « un art poétique » du cinéaste ; on y trouve insérées de courtes analyses substantielles de quelques créations de référence dans cette direction : *8^{1/2}* de Fellini, *Tout à vendre* d'Andrzej Wajda, *La nuit américaine* de Truffaut etc.

Le choix du thème généreux des « autoportraits du film » offre à l'auteur l'occasion d'une incursion utile pour le lecteur dans l'histoire et dans la théorie même du cinéma. Dana Duma ébauche une évolution des conceptions des artistes sur le cinématographe et, également, dans la mentalité du public, de sa riche et sinueuse histoire, quoi qu'âgée d'un siècle seulement. Le livre esquisse une image inévitablement fragmentaire, mais vive et convainquante, de certains phénomènes spécifiques au monde du film, de nature artistique, technique, idéologique, financière : les genres cinématographiques, les courants qui ont dominé certaines époques, les possibilités de cet art de devenir un instrument adéquate d'analyse lucide de la réalité et de l'esprit humain, le mythe du star et les procès de démythisation, la relation metteur en scène-acteur-producteur, les mutations dues à l'apparition du son etc.

Le volume de Dana Duma, loin de se limiter à une mention des « films sur le film », parle, avec compétence et passion, de l'art cinématographique en général, se constituant dans un bienvenu acte de culture.

Daniela Gheorghe

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 25 tirés à part gratuits. La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs. Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, Série Théâtre, Musique, Cinéma, TOME XXI, P. 1—102,
BUCAREST, 1984

PRINTED IN ROMANIA

—R—M—ISSN 0080—2638



I. P. Informația — c. 2521

Lei 40